Vluchtlijnen van de poëzie

Over het werk van Jeroen Mettes

SEL-reeks 16

Vluchtlijnen van de poëzie

Over het werk van Jeroen Mettes

Onder redactie van
Siebe Bluijs & Bram Ieven

Academia Press

Uitgeverij Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediadivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 8467 1
D/2021/45/635
NUR 620

Siebe Bluijs & Bram Ieven
Vluchtlijnen van de poëzie. Over het werk van Jeroen Mettes
Gent, Academia Press, 2021, 275 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

Inhoud

Inleiding 3
Jeroen Mettes (1978-2006) en de vluchtlijnen van de poëzie
Siebe Bluijs & Bram Ieven

DEEL 1. POËZIE ALS GEMEENSCHAP

De geschiedenis van een inktvlek 21
Receptie en reputatievorming van Jeroen Mettes
Jeroen Dera

'Im Universum der Poesie ruht nichts' 41
Mettes en de Duitse Romantiek
Aukje van Rooden

Broodjeszaak in de woestijn of collectief leven 53
Gemeenschappelijkheid door charisma
Frans-Willem Korsten

Hier is Herman Gorter gelezen 69
Over 'N30', *Mei* en *Pan*
Johan Sonnenschein

DEEL 2. VERZET TEGEN HET VERHAAL

Je moet instappen 95
Over Gertrude Stein en Jeroen Mettes
Sarah Posman

'Cornflakes met zwarte melk' 109
'Auschwitz' in Jeroen Mettes' 'N30'
Sophie van den Bergh

Ritmisch de orde openbreken 123
Hiphop in het licht van Mettes' poëtica
Aafje de Roest

'Sybren Polet is geen echte schrijver' 139
Jeroen Mettes en het gebruik van de collagetechniek in de Nederlandstalige avant-garde van de 'lange jaren zestig'
Siebe Bluijs & Lieselot De Taeye

‘FORM IS OF INTEREST ONLY TO THE EXTENT THAT IT EMPOWERS LIBERATION’ . . 159
De nieuwe zinnen van Ron Silliman en Jeroen Mettes
Ewoud Goethals

DEEL 3. POËZIE ALS BELICHAMING

EEN SPREKENDE POËZIE 179
Affectieve ascese in het werk van Jeroen Mettes
Andries Hiskes

NAMEN, DATA 195
Autobiografische momenten in Jacq Vogelaars *Kaleidiafragmenten* en Jeroen Mettes’ ‘N30’
Tommy van Avermaete & Fyke Goorden

‘POËZIE = VLUCHTWETENSCHAP’ 211
Suïcidale vluchtlijnen in het werk van Jeroen Mettes
Hans Demeyer

‘EEN SIERBUFFET VOL GLASWERK’ 227
Jeroen Mettes, Tonnus Oosterhoff en de lezer
Kim Schoof & Lodewijk Verduin

‘EEN SOORT LUL-LOOS GELUL’ 245
Het ‘ik’ in het werk van Jeroen Mettes, Maarten van der Graaff, Frank Keizer, Hannah van Binsbergen en Dominique De Groen
Sander Bax

MEDEWERKERS 267

INDEX 271

Inleiding

Jeroen Mettes (1978-2006) en de vluchtlijnen van de poëzie

Siebe Bluijs & Bram Ieven

Op 21 september 2006 overleed de dichter en criticus Jeroen Mettes (1978-2006). Het laatste bericht op zijn weblog *Poëzienotities* dateert van diezelfde dag. Hij liet slechts een lege post achter. Ruim een jaar lang, van vrijdag 29 juli 2005 tot die bewuste 21 september in 2006, schreef Mettes aan het weblog. Naast losse overpeinzingen over poëzie en literaire theorie en politiek, bestond het uit een zogenaamd 'dichtersalfabet'. Dat project had een doelbewust arbitrair karakter; het bestond uit besprekingen van poëziebundels die Mettes op alfabetische volgorde kocht in boekhandel Verwijs in Den Haag en vervolgens las 'in het restaurant van de Hema onder het genot van een grote beker Coca-Cola Light' (Mettes 2011a, 16).

Mettes maakte optimaal gebruik van de kritische mogelijkheden die het medium (het weblog) en het genre (de blogpost) boden. Omdat het weblog zowel redacteuren als uitgevers buitenspel zet, heeft het de mogelijkheid '[to] zero centralized meaning structures and focus on personal experiences, not, primarily, news media' (Lovink 2008, 1). Net als het essay heeft de blogpost meestal een persoonlijk en zoekend karakter en net als de kroniek is het weblog fragmentair van aard. Dat zorgde in de begindagen van het bloggen vaak ook voor een kritisch potentieel.[1] In Mettes' blogposts werden fragmentarisering en subjectiviteit ingezet om de bestaande literaire kritiek te ondermijnen en om te vormen tot iets anders: een politieke kritiek. Zo noteert hij op dinsdag 11 augustus 2005 op zijn weblog dat hij vandaag 'geen integrale bundelbespreking' zal publiceren voor zijn dichtersalfabet. Daar voegt hij onmiddellijk aan toe: 'Gelukkig heb ik niet de pretentie recensies te schrijven'. De bundel van Huub Beurskens die hij op dat moment leest kan hem eenvoudigweg niet boeien en 'dat ligt misschien minder aan Huub Beurskens, die zich een meester toont in elk gedicht, dan aan mijn hoofd vandaag (en waarschijnlijk morgen)' (Mettes 2011a, 52).

Juist door zich zo expliciet te beroepen op het fragmentaire en persoonlijke karakter van zijn weblog, was Mettes in staat om een poëziekritiek te ontwikkelen die in de geïnstitutionaliseerde literaire kritiek nagenoeg onmogelijk was. Mettes ontslaat zichzelf van de verplichting om een gedegen, met formele analyse onderbouwde literaire

kritiek te schrijven. Maar vervolgens gebruikt hij de aan de blogpost inherente subjectiviteit om een meer systematische kritiek te ontwikkelen op de Nederlandse poëzie en poëziekritiek. 'Soms', schrijft Mettes, 'vind ik het jammer dat "noodzakelijkheid" zo'n subjectieve, romantische term is. Of dat "who the hell cares?" niet geldt als opbouwende kritiek' (2011a, 53). Het schijnbaar subjectieve en particuliere feit dat de nogal formele poëzie van Beurskens de blogger Jeroen Mettes op donderdag 11 augustus 2005 niet weet te boeien ('who the hell cares?') wordt in een vlotte beweging omgevormd tot een kritiek op het gebrek aan urgentie (of: 'noodzakelijkheid') van de Nederlandse poëzie. De reden waarom zo weinig poëzie ons nog weet te boeien, stelt Mettes, heeft alles te maken met het feit dat er niets wezenlijks op het spel staat. Niets, althans, dat ons lichamelijk en politiek werkelijk raakt:

> Het plezier dat een lezer ontleent aan een dergelijk gebruik van vorm – vorm als bescherming, als reddingsvest, als inkadering van de chaos – zal niet veel verschillen van het plezier dat de minder cultureel correcte mens put uit bungeejumpen of tv-programma's als *Fear Factor*. Dergelijk plezier ligt, geloof ik, minder in de overwinning van de eigen angst of de kick van een gevaarlijke onderneming, dan in de erkenning dat het gevaar van begin af aan een *formeel* gevaar is geweest. (53-54)

Wat niet of nauwelijks bekend was bij het kleine publiek dat het weblog van Mettes getrouw volgde, was dat Mettes al enkele jaren werkte aan een omvangrijk prozagedicht. Daarmee probeerde hij in de praktijk te brengen waaraan het volgens hem in de Nederlandstalige poëzie ontbrak. Zijn experimentele gedicht moest volgens Mettes 'iets' doen, iets dat voorbij gaat aan het 'who the hell cares'-gevoel waarin ieder verlangen en geloof in verandering uitdooft (Mettes 2011b, 230). Twintig dagen voor zijn dood stuurde Mettes het typoscript van het uit meer dan 60.000 woorden bestaande niet-narratieve 'N30' naar blogger, dichter en componist Samuel Vriezen. 'Dit werk', schreef Mettes, 'is begonnen in de schaduw van de protesten tegen de wereldhandelsorganisatie eind november 1999' en had als doel om de alledaagse werkelijkheid als een radicaal politieke atmosfeer te beschrijven, om zo een 'direct engagement met de "buitentekstuele werkelijkheid"' tot stand te brengen (2011b, 230; 2011a, 346). Vanaf april 2007 verschenen de eerste fragmenten uit 'N30' op papier, in verschillende literaire tijdschriften.[2] Ondertussen werd naar een uitgever gezocht voor het complete dichtwerk. Die werd gevonden in de Wereldbibliotheek. Op 7 juni 2011 werd het *Nagelaten werk* gepresenteerd in de HEMA van Den Haag – diezelfde HEMA waar Mettes vaak zat om een poëziebundel door te nemen voor zijn dichtersalfabet. Het *Nagelaten werk* bevat twee banden: *Weerstandsbeleid*, waarin de essays en blogposts van Mettes zijn verzameld, plus de bij 'N30' horende poëtica ('Politieke poëzie: enkele aantekeningen') en *N30+*, dat bestaat uit het omvangrijke prozagedicht 'N30' en enkele bij leven gepubliceerde gedichten. De bezorging van

het *Nagelaten werk* was in handen van Piet Joostens, Frans-Willem Korsten en Daniël Rovers.

Na het verschijnen van 'N30' in boekvorm werd het een belangrijk referentiepunt voor een nieuwe generatie Nederlandstalige dichters die, deels in dialoog met Mettes en deels in relatie tot de dichters die voor Mettes als inspiratie dienden, poëzie begonnen te schrijven die politieker, experimenteler en persoonlijker was dan tot dan toe gangbaar was. Tussen 2010 en 2020 zouden verschillende toonaangevende hedendaagse dichters zich expliciet of impliciet tot Mettes' werk verhouden. Soms gaat het om de poëticale techniek die hij gebruikte, zoals dat bijvoorbeeld het geval is voor Astrid Lampe en Tonnus Oosterhoff (Lampe 2011; Oosterhoff 2018). Vaker gaat het om de politieke insteek van zijn werk, zoals de vraag naar (politieke) gemeenschap die voor onder meer Frank Keizer, Arno Van Vlierberghe, Dominique De Groen, Hannah van Binsbergen, Çağlar Köseoğlu en Maarten van der Graaff van belang is geweest. En soms gaat het om een uiterst kritische (maar nog steeds productieve) positionering ten opzichte van de witte heteronormatieve mannelijkheid die ondanks de versplinterdheid van het lyrisch subject van 'N30' toch uit het gedicht lijkt te spreken. Onder meer de dichters Obe Alkema, Nguyễn Thị Mai en Samuel Vriezen besteedden aandacht aan deze kwestie.

Uitgangspunten: van scharnier tot vluchtlijn

Ondanks de duidelijke relevantie van zijn dichterlijke en kritische werk voor het begrijpen van de hedendaagse Nederlandstalige poëzie, is er opvallend weinig academisch onderzoek naar zijn werk verricht. Er zijn essayistische bespiegelingen op zijn werk,[3] er zijn zoals gezegd dichters die nadrukkelijk teruggrijpen op of terugverwijzen naar het poëticale project van Mettes, maar een degelijke academische receptie ontbreekt nagenoeg.[4] Dit boek wil daar verandering in brengen. Toch is dit boek geen poging om Mettes' oeuvre bij te plaatsen in het mausoleum van de (Nederlandstalige) poëziegeschiedenis. Volgens ons biedt een academische studie zoals deze eerst en vooral de mogelijkheid om na te denken over wat het betekent om een literair oeuvre te lezen en wat de achterliggende theoretische uitgangspunten zijn over literatuurgeschiedenis en poëtica die de lezing van het werk ondersteunen. Een strikt lineaire lezing van de literatuurgeschiedenis, waarin naar de historisch te traceren invloed van het ene op het andere oeuvre wordt gekeken (hetzij thematisch, hetzij vormelijk), doet in onze optiek geen recht aan de steeds weer actuele relevantie die een oeuvre kan krijgen onder steeds weer wisselende historische en politieke omstandigheden. Dat geldt zeker voor het dichterlijke werk van Jeroen Mettes.

In deze bundel hebben we een aantal experts gevraagd om het oeuvre van Mettes te lezen in het licht van zijn voorgangers, in het licht van een bepaalde thematiek of in

het licht van Nederlandstalige dichters die na Mettes actief werden. We schrijven bewust 'in het licht van', want de bedoeling was uitdrukkelijk niet om de invloed van een oudere generatie op het werk van Mettes nauwkeurig te traceren of om de invloed van Mettes op een jongere generatie onomstotelijk aan te tonen. Hoewel dergelijke literatuurgeschiedenis ongetwijfeld haar belang heeft, hebben we met dit boek iets anders beoogd – iets dat bovendien meer in de lijn ligt van hoe Mettes zelf de poëziegeschiedenis benaderde. Veeleer dan Mettes te lezen als een klein maar beslissend moment in de geschiedenis van de Nederlandstalige poëzie, wilden we kijken welke mogelijkheden, nieuwe inzichten en lezingen zich openen wanneer het werk van Mettes als uitgangspunt wordt genomen. We waren bijvoorbeeld benieuwd naar de inzichten die een comparatieve lezing van Mettes met een (historisch gezien) ouder dichterlijk oeuvre tot stand kan brengen. Het bij elkaar brengen, naast elkaar leggen en soms laten botsen van twee verschillende oeuvres heeft als voordeel dat nieuwe verbanden kunnen worden gelegd, verbanden die niet alleen nieuw licht werpen op het oeuvre van Mettes maar ook op dat van de dichters waarmee hij in verhouding wordt gezet.

Door de experimentele dichterlijke technieken en politieke betrokkenheid die we in het werk van Mettes terugvinden als uitgangspunt te nemen voor een creatieve herlezing van enkele (tot nu toe onderbelicht gebleven) tendensen in de poëzie van de twintigste eeuw tot vandaag, willen we niet alleen de (academische) interpretatie van Mettes' werk opengooien, maar ook dat van de dichters met wie zijn werk in aanraking wordt gebracht. Vandaar ons gebruik van het begrip *vluchtlijnen*, dat we ontlenen aan het denken van Gilles Deleuze en Félix Guattari. Een vluchtlijn is voor hen een manier om te ontsnappen aan een bestaande constellatie of een vastgeroest systeem, een manier om het vertrouwde terrein open te breken en nieuwe mogelijkheden aan te boren.[5] Zo kan de vluchtlijn ook ingezet worden om de literatuurgeschiedenis op een nieuwe manier te benaderen, om de teleologie en canonisering die er steeds weer lijkt in te sluipen te doorbreken (vgl. Lampert 2006). De vluchtlijn tekent niet zozeer een nieuw territorium uit. Veeleer opent ze een ongekend aantal andere mogelijke verbindingen, die zichzelf niet tot één territorium, één teleologische lijn, één context of één kader laten reduceren (Deleuze & Guattari 1980, 16). Analyseren op basis van vluchtlijnen betekent op zoek gaan naar die momenten waarop een oeuvre ontsnapt aan de verwachtingen, naar nieuwe verbindingen met andere oeuvres en met de sociale, mediale of literaire geschiedenis(sen) die zowel het oeuvre als de eigen tijd op een nieuwe manier laten oplichten. Daarbij is het van belang dat die aanzet, die richting die wordt aangegeven, op geen enkele manier draait om het maken van school of van het uitoefenen van een invloed die als eenrichtingsverkeer gelezen kan worden. Iedere vluchtlijn draait om fragment en verschil, dat wil zeggen: omdat de vluchtlijn vooral draait om wat er wordt opengegooid in de poëzie, om de mogelijkheden die ze de poëzie biedt, zal iedere nieuwe dichterlijke stem daar op een unieke manier een nieuwe wending aan geven.

Werken met vluchtlijnen, of met creatieve herlezing die een ouder oeuvre op een onverwachte manier weer actueel maakt, betekent uitdrukkelijk niet dat alles mogelijk is of dat eender welke vergelijkende lezing productief is. Ook vluchtlijnen zijn gesitueerd: politiek, thematisch, vormelijk. In *Vluchtlijnen van de poëzie* hebben we drie aspecten in het werk van Mettes aangeduid die steeds weer terugkeren in het oeuvre en die zich wat ons betreft goed lenen voor een vergelijkende lezing met andere dichterlijke oeuvres: poëzie als een zoektocht naar gemeenschap (*poëzie als gemeenschap*), het verzet tegen narrativiteit in de poëzie (*poëzie als verzet tegen het verhaal*) en poëzie als lichaam en het lichaam als het aansluitingspunt tussen poëzie en de wereld (*poëzie als lichaam*). Samen staan ze ons toe om het werk van Mettes zelf te lezen, maar ook om vanuit het werk van Mettes een nieuw licht te werpen op enkele obscuur gebleven aspecten van de experimentele poëzie van de twintigste eeuw. Daarnaast stellen deze thema's ons in staat om na te gaan hoe een jonge generatie van Nederlandstalige dichters elementen van Mettes' poëzie hebben omgevormd tot iets nieuws. Dichters die op deze manier aan bod komen en onderdeel worden van een fragmentarische maar niettemin alternatieve lezing van onze poëziegeschiedenis zijn onder meer: de Duitse romantici, Gertrude Stein, Ron Silliman, Herman Gorter, Sybren Polet, J.F. Vogelaar, Frank Keizer, Dominique De Groen en Hannah van Binsbergen.

Het beoogde publiek van dit boek beperkt zich zodoende niet enkel tot Neerlandici en hedendaagse poëzielezers. Het richt zich tevens op letterkundigen, studenten en iedereen met interesse in de relatie tussen (experimentele) poëzie en politiek in de Lage Landen in vergelijkend, internationaal perspectief. De bijdragen in dit boek vertrekken voornamelijk vanuit Mettes' kritische werk en 'N30', het gedicht dat centraal staat in zijn poëtische oeuvre. Mettes' andere experimentele gedicht 'Poor Yorick Entertainment' komt hier en daar zijdelings aan bod; de gedichtencyclus 'In de sfeer van het gestelde' wordt in het geheel buiten beschouwing gelaten, wat ook geldt voor de korte verhalen die Mettes publiceerde in diverse tijdschriften.[6] Die focus op 'N30' en het kritische werk is wat ons betreft gerechtvaardigd, omdat dit epische prozagedicht de meest baanbrekende en experimentele elementen bevat. Nieuw in dit boek is de aandacht voor Mettes' onvoltooide proefschrift *The Poetry of the Formless*, waaraan hij werkte vanaf zijn aanstelling aan de Universiteit Leiden als promovendus in september 2004 tot aan zijn vroegtijdige dood en waarvan delen werden gepubliceerd op de aan Mettes' werk gewijde website *n30.nl*.

Poëzie als gemeenschap

Als opschrift voor de blog die Mettes van 2005 tot aan zijn dood in het najaar van 2006 bijhield, diende een citaat van Octavio Paz: 'De taal van de dichter is de taal van de gemeenschap, welke die ook moge zijn'. Het eerste thema in dit boek sluit aan

bij de manier waarop Mettes met zijn experimentele poëzie aansluiting probeerde te vinden bij een nog te construeren gemeenschap. In zijn meest expliciete poëticale tekst, ‘Politieke poëzie’, stelt Mettes zelfs dat de gemeenschap hét probleem van de poëzie is. Hij schrijft:

> Probleem: de mogelijkheid van een gemeenschappelijk spreken (poëzie) bij gebrek aan ‘wij’. Of: wat is een ‘wij’ dat geen collectief subject, of in ieder geval geen *volonté générale* is? Wat is een universele geschiedenis die geen Geschiedenis is? (Mettes 2011a, 344)

Het probleem waar de poëzie zich volgens Mettes mee geconfronteerd weet sinds de romantiek, is dat haar oorspronkelijke publiek, haar eigenlijke gemeenschap, verdwenen lijkt. Het publiek van de ‘romantische en post-romantische dichter, [...] zijn “volk”, ontbreekt, en hij moet het op een of andere manier zelf ter wereld brengen’ (2011a, 200). Juist deze hypothese wordt door Mettes in zijn eigen poëzie in de praktijk gebracht. Zijn gedicht construeert een wereld, niet door de bestaande wereld waarheidsgetrouw te representeren, maar door op experimentele wijze flarden van die wereld direct aanwezig te stellen. Op die manier probeert Mettes een gemeenschap op te bouwen wier taal hij in zijn poëzie aanwezig stelt.

Wanneer we kijken naar de manier waarop een jonge generatie dichters in relatie tot Mettes te werk gaat, dan valt de centrale rol van het idee van gemeenschap op. Zo schreef dichter Maarten van der Graaff: ‘Mettes’ werk besmette mij met een obsessie: het denken over taal van een gemeenschap’ (Van der Graaff 2015, z.p.). Dat het literaire tijdschrift *nY* in 2017 een nummer aan het vraagstuk van de gemeenschap wijdde, waarin dichters zich verhielden tot Mettes’ opvattingen over dit onderwerp, is veelzeggend.

In zijn bijdrage onderzoekt Jeroen Dera de gemeenschap van lezers van Mettes’ werk in de periode van 2005 (toen Mettes zijn blog startte) tot 2019. Het hoofdstuk brengt in eerste instantie het publiek rond het weblog *Poëzienotities* in kaart en traceert vervolgens Mettes’ aanwezigheid (als besproken auteur en als *mention*) in vier domeinen: de journalistieke kritiek, de essayistische kritiek, de academische kritiek en de internetkritiek. Dera exploreert dit spanningsveld aan de hand van drie breukmomenten in de receptiegeschiedenis: Mettes’ dood in 2006, de publicatie van het *Nagelaten werk* in 2011 en de nominatie van de C. Buddingh’-prijs in 2012. De receptie van Mettes in de Nederlandstalige literatuurkritiek laat volgens Dera een spanningsveld zien. Enerzijds geniet Mettes buiten een specifiek subveld slechts in beperkte mate status; anderzijds geldt Mettes in toenemende mate als een referentiepunt voor andere dichters en voor academisch georiënteerde lezers.

Aukje van Rooden vertrekt vanuit het eerder vermelde motto dat is ontleend aan Octavio Paz. Om het begrip ‘gemeenschap’ te begrijpen gaat Van Rooden te rade bij

de vroege Romantici van Jena – de *Frühromantiker* zoals Friedrich Schlegel, Friedrich Hölderlin en Novalis – die, zoals Van Rooden aantoont, bepalend zijn geweest voor Mettes' visie op de verbondenheid van literatuur en gemeenschap. Ze baseert zich daarbij deels op Mettes' onvoltooide proefschrift, waarin hij de vroegromantische traditie aangrijpt om literatuur te begrijpen als 'seculier verlangen', ofwel het sociale verlangen dat van moderne poëzie uitgaat. Van Rooden maakt de overeenkomsten en verschillen tussen Mettes en de vroegromantische traditie inzichtelijk aan de hand van drie centrale romantische categorieën in het werk van Mettes: die van het gemeenschappelijke, het fragmentarische en het prozaïsche.

Frans-Willem Korsten gaat in zijn bijdrage eveneens nader in op het motto bij Mettes' blog en dichtwerk. Zijn hoofdstuk vertrekt vanuit Mettes' verlangen naar een taal die een 'wij' zou kunnen vormen zonder, of buiten, een soevereine of imperiale macht. 'Gemeenschap' duidt in die zin op een emancipatoir verlangen naar een eigen, gedeelde vorm van leven die zich realiseert ondanks of tegen een overheersende macht. Korsten brengt dat verlangen in verband met de vroege katholieken die hun relatie tot een imperiale wereld probeerden te bepalen. Volgens Korsten bestond hun reactie daarop uit twee bewegingen: een onttrekking aan de wereld, als heremiet, of de vorming van een alternatieve gemeenschap, als cenobiet. Beide bewegingen neemt hij ook bij Mettes waar. Het hoofdstuk onderzoekt op welke manier de bezielde taal van de lyriek in staat is een stem te geven aan een gemeenschap die in zekere zin weigert een eenduidig 'wij' te zijn.

De zoektocht naar een dergelijke taal brengt Mettes in verband met een Nederlandse dichter die actief was aan het begin van de twintigste eeuw: Herman Gorter. Het hoofdstuk van Johan Sonnenschein vergelijkt de manier waarop beide dichters inzetten op het moderne probleem van 'het nieuwe'. Dat concept is een vertrekpunt voor een reflectie op herhaling en verschil in hun werk. Specifiek richt Sonnenschein zich op de manier waarop in 'N30' zinnen van Gorter zijn hernomen, geciteerd en aangepast. Mettes' tekst biedt volgens Sonnenschein een interpretatie van Gorters oeuvre waaruit een specifieke verwantschap spreekt. Waar de verwijzingen naar *Mei* (1889), *Verzen* (1903) en *De school der poëzie* (1905) doorgaans satirisch van aard zijn, geldt dat in veel mindere mate voor de intertekstuele referenties aan Gorters 'linksradicale, uit de canon gestoten levenswerk' *Pan* (1912; 1916). De Gorterreferenties in 'N30' helpen Sonnenschein te begrijpen hoe 'het nieuwe' van politieke en poëticale betekenis is in de periodes waarin beide dichters actief waren.

Poëzie als verzet tegen het verhaal

'Het ultieme politieke gedicht is het epos, "the tale of the tribe"', schrijft Mettes in zijn poëtica (2011a, 354). Doorgaans duidt het begrip 'epos' een lange, verhalende dichtvorm aan, een *tale*. Maar voor Mettes betekent de term iets anders. 'Ik geloof

dat een epos meer is dan dat, of zelfs iets geheel anders. Een epos is "a poem including history", een lang gedicht dat verknoopt is met het leven van een gemeenschap, en dat in zijn geheel niet narratief hoeft te zijn' (349). In de twintigste-eeuwse Amerikaanse dichtkunst verneemt Mettes een traditie van het niet-narratieve epos: dichters als Ezra Pound, Louis Zukofsky, Charles Olsen en Ron Silliman gaven vorm aan een 'tale of the tribe' zonder daarbij terug te vallen op verhalen die de gemeenschap zouden binden. Daartegenover stelden zij een poëzie die op zoek is naar de taal van de gemeenschap. Iets dergelijks poogt Mettes in zijn 'N30' te doen.

> Mijn voornaamste fascinatie bij het schrijven van dit boek is dat wereldse of sociale aspect van taal, een aspect dat vaak in narrativiteit – de uitrekking van zinnen tot verhalen – onzichtbaar, of liever gezegd: doorzichtig wordt. Narrativiteit organiseert een nieuw vertoog en een nieuwe wereld en legt een soms al te verstrooiende relatie van transparantie tussen beide. (2011a, 352)

Voor Mettes gaan de Amerikaanse modernisten dan ook niet ver genoeg: '[d]e zwakte van het modernistische versepos lijkt me de onbereidheid narrativiteit als structureel principe volledig los te laten, ten bate van een compositie "rond" of vanuit de gebeurtenis' (356). De volledige breuk met het verhaal is noodzakelijk, omdat verhalen medeplichtig zijn aan de orde waaraan Mettes wil ontkomen. Ze ontnemen ons het zicht op andere mogelijkheden. 'De eindeloze herhaling van beelden en verhalen in de media duidt op een angst voor de onbepaalde en onbepaalbare leegte van de gebeurtenis. Uiteindelijk is er niets te zien' (346). In dat verband kan ook Mettes' verzet tegen representatie worden beschouwd. De oplossing voor het probleem van de moderne poëzie – 'het kapitalisme – waar geen beeld van is: de niet te representeren Idee van "alles"' (343) – moet niet worden gezocht in representaties, aangezien het alomtegenwoordige kapitalisme in Mettes' optiek niet *kan* worden gerepresenteerd.

In 'N30' maakt de auteur gebruik van experimentele poëtische ingrepen met als doel om ieder verhalend effect meteen te ondermijnen. Daartoe dient vooral de stijlfiguur van de *non sequitur*: 'conclusie die niet volgt uit de premissen, het vreemde element in het vertoog. Een vertoog van vreemde eenden. Geen logische, narratieve, thematische eenheid' (349). De zinnen moeten telkens met elkaar in botsing worden gebracht, opdat narrativiteit niet telkens weer de kop opsteekt.

> Natuurlijk, twee of meer zinnen dreigen altijd te gaan vertellen of argumenteren, zoals de wereld altijd een objectieve representatie dreigt te worden waar wij als vreemden tegenover staan. Daarom moet er oorlog worden gevoerd – tegen representatie en tegen de interface, tegen interactie. (2011a, 353)

Mettes bepleit geen ontmaskering van het verhaal als een fictioneel construct, zoals in postmodernistische literatuur gebruikelijk is (vgl. Hutcheon 2002, 59-67). Evenmin gaat het om verhalen die op radicale manieren breken met de conventies van verhalende genres of om vormen van 'denarration', waarbij de elementen waaruit de verhaalwereld is opgebouwd worden uitgewist (McHale 1987, 99-106). Het gaat er Mettes om te ontkomen aan elke ordening die verhalen met zich meebrengen. Daartoe maakt hij gebruik van poëtische technieken. Zo schrijft Mettes in 'N30': 'Poëzie als navigatie: een manier om uit het verhaal te kruipen. Je struikelt' (2011b, 27) en ook: 'Poëzie is de ontsnapping aan 't verhaal op 't moment dat 't leesbaar begint te worden' (87).

In het tweede deel van dit boek is het verzet tegen narrativiteit niet alleen een uitgangspunt voor een lezing van Mettes' werk, maar ook een manier om de poëzie van de twintigste eeuw in een ander licht te bezien. De poging om het verhalende te ondergraven is immers een gegeven met een lange emancipatorische geschiedenis die minstens teruggaat tot de jaren zestig van de vorige eeuw.[7] Is het experimentele compositieprincipe van de tekstcollage te begrijpen als een onderdeel van een (onuitgesproken) anti-narratieve traditie die erop gericht is om een dichterlijke landkaart te maken van de wereld rondom haar? Hoe lezen we in dit licht het veelvuldige gebruik van parataxis in het werk van onder meer Sybren Polet en Bert Schierbeek? En hoe zit het met de Amerikaanse *new sentence*-dichters waarop Mettes vaak expliciet teruggrijpt? Welke mogelijkheden biedt niet-verhalende poëzie om de relatie tussen taal, wereld en lichaam centraal te stellen?

In haar bijdrage brengt Sarah Posman Mettes' ideeën over compositie in verband met Gertrude Steins tekst 'Composition as Explanation' (1926) om zo de spanning tussen Mettes' eenentwintigste-eeuwse en Steins vroeg-twintigste-eeuwse avant-gardeprojecten te kunnen duiden. Aan de hand van Steins 'manifest dat geen manifest wil zijn' en de ideeën van contemporaine filosofen als Henri Bergson gaat Posman na hoe Stein weerwerk biedt tegen een representatielogica die zich laat samenvatten in het begrip *entelecheia*. Dat concept, dat is terug te voeren op Aristoteles, drukt uit dat het heden het resultaat is van een vaststaand ontplooiingsproces. Posman toont de verwantschap tussen Mettes en Stein in hun weigering om het heden en het kunstwerk te laten reduceren tot een van tevoren vastliggende uitkomst. Het hoofdstuk besteedt aandacht aan de verschillende manieren waarop beide dichters vormgeven aan dit verzet. De strategie van abstractie die Stein als modernist hanteert, is voor Mettes niet langer productief.

In haar bijdrage onderzoekt Sophie van den Bergh het grote aantal verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog, Auschwitz, Hitler en de Holocaust in 'N30'. Ze vertrekt daarbij vanuit de vragen die Mettes op zijn weblog over deze thematiek stelde: waarom hebben mensen de neiging zich 'juist dát leed' toe te eigenen? (Mettes

2011a, 116). 'En is er een manier om met deze materie om te gaan die niet direct gereduceerd kan worden tot staatsreligie?' (117). Van den Bergh plaatst 'N30' in de geschiedenis van (discussies over) artistieke Holocaustrepresentaties en concludeert dat het gedicht een opmerkelijke positie inneemt. 'N30' gaat voorbij aan de vraag of de gruwelen van de Holocaust kunnen worden gerepresenteerd door de aard van representaties *an sich* te problematiseren. Van den Bergh koppelt dat inzicht aan de vraag of een (her)denkende gemeenschap en 'een gemeenschappelijk spreken (poëzie)' mogelijk is zonder het idee van een 'universele (…) Geschiedenis'.

Aafje de Roest vertrekt vanuit de observatie dat Mettes' werk talloze verwijzingen kent naar hiphop en rap. De Roest wijst op een spanning tussen Mettes' fascinatie voor de muziekvorm en zijn poëticale geschrift. 'Wat heeft minder *street credibility* dan representatie?' vraagt Mettes zich af in 'Politieke poëzie: enige aantekeningen' (2011a, 346). Uit die uitspraak spreekt wantrouwen tegenover representatie, terwijl de term 'straatgeloofwaardigheid' juist sterk leunt op representaties. In de opvoering van *represent* – de uitbeelding van de leefomgeving – doen hiphop-performers een beroep op de *street credibility* van de uitvoerder – de geloofwaardigheid en autoriteit (*realness*) om het rumoer van de straat te representeren. Aan de hand van deze en andere begrippen uit de hiphopcultuur gaat De Roest na op welke manier rap als (poëtische) kunstvorm een ruimte weet te creëren die zowel lokaal als werelds is en zodoende aansluiting vindt bij Mettes' poëticale project.

In hun hoofdstuk leggen Siebe Bluijs en Lieselot De Taeye verbanden tussen Mettes' werk en de Nederlandstalige avant-garde-traditie van de 'lange jaren zestig'. Net als Mettes integreerden auteurs als Sybren Polet, Bert Schierbeek en Lidy van Marissing bestaande teksten in hun werk om kritiek te leveren op heersende vertogen. Volgens Bluijs en De Taeye verhoudt Mettes' gebruik van de collagetechniek zich tot die traditie in de vermenging van poëzie en proza, verzet tegen 'het verhaal' als ordenend principe en door de fragmentatie van 'het ik'. In de optiek van Bluijs en De Taeye geeft Mettes nieuwe betekenissen aan de collage. Zijn gebruik van de techniek wijkt af doordat hij kiest voor de zin als basiseenheid en hij heeft, in tegenstelling tot zijn voorgangers, niet de proliferatie van betekenissen tot doel, maar de opheffing ervan.

Poëzie als lichaam

De derde vluchtlijn die in dit boek centraal staat is de onmiddellijke lichamelijke ervaring van waaruit de poëzie van Mettes vertrekt. 'Ik kijk naar mezelf in winkelruiten omdat ik niet begrijp hoe mijn lichaam aansluit op de straat', schrijft hij in 'N30' (2011b, 194). De poging om die aansluiting wel te begrijpen is een centraal thema in het werk van Mettes en in het bijzonder in 'N30'. Maar het is evengoed onderdeel van een lange, emancipatorische traditie waaraan onder meer de tweede feministische

golf een belangrijke bijdrage leverde ('het persoonlijke is politiek', Hanisch 1970). De lokaliteit en de manier waarop de verschillende constructies van gender en ras elkaar in een specifiek lichaam kruisen, is dan weer een wezenlijk onderdeel van de derde feministische golf. Het lichaam, in al haar affectieve geladenheid en haar politieke maakbaarheid, is een wezenlijk onderdeel van iedere politieke poëzie vandaag. Door middel van een nauwkeurige analyse van de rol die het lichaam (en lichamelijkheid) speelt in de poëzie van Mettes wordt het mogelijk om zijn werk in die traditie te plaatsen en te zien hoe de conceptie van het lichamelijke doorwerkt in de eenentwintigste eeuw (en waar deze focus op zijn grenzen stuit). Zo is er onder meer in de poëzie van Dominique de Groen en Frank Keizer duidelijk aandacht voor het lichaam als resonant reservoir van poëzie in de context van een laatkapitalistische wereld; terwijl er ook dichters zijn die Mettes' eigen blinde vlekken omtrent die traditie aan de orde hebben gesteld (Alkema 2017; Nguyễn 2018).

Het lichaam als vluchtlijn voor het lezen van de poëzie van Mettes staat ons ook toe om de vraag te stellen naar de ontmanteling van het lyrisch subject in het werk van Mettes. Die ontmanteling leek voor Mettes immers nadrukkelijk in het teken te staan van het ontwikkelen van een politieke poëzie die meer was dan de representatie van onze wereld en meer dan lyrische propaganda. Door het lyrisch subject te versplinteren en het gedicht uiteen te laten vallen in een zwerm van heterogene en soms zelfs tegenstrijdige discoursen die elkaar doorkruisen in het gedicht, hoopte Mettes het lyrisch subject een meer directe aansluiting te laten vinden bij de gemeenschap. Mettes deelde het verlangen tot ontmanteling met de Amerikaanse dichtkunst van de voorgaande veertig jaar, in het bijzonder de *new sentence*-traditie. Maar de zogenaamde decentralisering van het subject was natuurlijk ook eigen aan de poststructuralistische literatuurtheorie die vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw ook in het Nederlandse taalgebied bijzonder veel invloed uitoefende. De gemeenschappelijke deler van de *new sentence*-dichters en de poststructuralistische denkers, schrijft Gillian White in haar boek *Lyric Shame* (2014), is dat ze de persoonlijke emotie die centraal staat in lyriek als iets negatiefs beschouwen, als iets dat uit de poëzie verbannen moet worden.

Mettes wilde met 'N30' paradoxaal genoeg een poëzie schrijven die het lyrisch subject ontmantelt en die tegelijkertijd gemarkeerd wordt door de eigen lichamelijkheid, zelfs de eigen persoonlijkheid. In een beschrijving van zijn ambitie, drukt Mettes dit uit door een onderscheid te maken tussen het 'IK' met hoofdletters, en 'ik' in kleine letters:

> Ik heb altijd een poëzie van de wereld willen schrijven. Niet de wereld zoals alleen IK die beleef, maar zoals ik door de straat loop (wat niet de vorm van een anekdote is, maar van een dynamische assemblage). (Mettes 2011b, 9)[8]

De ontmanteling van een lyrisch subject wist in de poëzie van Mettes zeker niet iedere emotionele lading uit, en het is ook allerminst een formalistische geste. Integendeel: de poëzie van Mettes blijkt op veel vlakken juist uiterst persoonlijk. De nauwkeurige lezer van 'N30' valt bijvoorbeeld op hoe vaak het lyrisch subject droomt over zijn moeder, die net als de moeder van Mettes vroeg overleed ('Ja, je moeder heeft kanker, maar we gaan door met het spelletje' (2011b, 52)) of hoe nauwkeurig de hectometerpaaltjes van de N69 in en rondom de stad Valkenswaard worden weergegeven, het dorp in Brabant waar Mettes opgroeide ('57,5 in Valkenswaard' (103); '53,5 (in Valkenswaard)' (108); '69,5 (in Valkenswaard)' (188)). Andere fragmenten die als autobiografisch geduid kunnen worden, spelen zich af in de psychiatrische vleugel van een ziekenhuis.

Toch kan 'N30' allerminst biografisch gelezen worden. De vele fragmenten die lijken te verwijzen naar Mettes' leven zijn precies dat: fragmenten, die meestal draaien rondom een emotie, een gevoel of een affect dat niet exclusief aan Mettes als mens of dichter toebehoort. Deze fragmenten zijn ontwortelend: ze rukken het 'ik' uiteen en verstrooien de subjectiviteit van het lyrisch subject in het sociale landschap, een landschap dat dit lyrisch subject evengoed doorkruist. De persoonlijke, affectieve zinnen worden immers steeds weer gepareerd met zinnen die ver van de persoonlijke sfeer verwijderd zijn: flarden van het publieke discours, gehoord op de radio of in de wachtkamer van het treinstation, zinnen uit handleidingen, citaten en parafrases. In 'N30' leidt de ontmanteling van het lyrisch subject zodoende niet tot een strakke, formele of cerebrale poëzie waarin geen subjectiviteit meer te bespeuren is. Veeleer is er hier sprake van wat wij elders (in navolging van Gilles Deleuze) een 'larvaal' subject hebben genoemd (Bluijs & Ieven 2019, 151; Deleuze 1968, 107). Daarmee duiden we op een versplinterd, meervoudig en poreus subject: een lyrisch subject, kortom, dat doortrokken wordt door talloze discoursen, die fragmentarisch en versplinterd in elkaar zijn geweven.

Mettes ontsnapt daarmee enigszins aan de tweedeling die Ben Lerner waarneemt in zijn essay 'Beyond "Lyric Shame"' (2017). Lerner onderscheidt twee vormen van politieke poëzie in de Amerikaanse poëzie van de afgelopen decennia. Aan de ene kant plaatst hij de avant-gardistische *new sentence*-traditie, die erop gericht is om het persoonlijke (dat zo vaak wordt vereenzelvigd met het lyrische) teniet te doen en via de poëtische vorm politiek te bedrijven. Aan de andere kant neemt hij een traditie waar van uitgesproken lyrische en 'purposefully accessible works that nevertheless seek to acknowledge the status of language as medium and the self as socially enmeshed' (Lerner 2017). 'N30' brengt beide tradities samen: het gedicht gebruikt de poëtische vorm van de *new sentence* om het persoonlijke met de sociale werkelijkheid te verweven.

De manier waarop Mettes de klassieke opvatting van een lyrisch subject tracht te ondermijnen, staat centraal in de bijdrage van Andries Hiskes. In zijn hoofdstuk

onderneemt hij een nauwkeurige analyse van de poëtica van Mettes, waarin de vraag naar de affectieve werking van taal centraal staat. Hoe haalt deze affectieve werking de taal als verwijssysteem onderuit? En op welke manier verandert dat onze visie op de werkelijkheid? De affectieve ervaring die bij Mettes centraal staat, verklaart volgens Hiskes de afwezigheid van een duidelijk gecentreerd lyrisch subject. Die twee staan immers haaks op elkaar.

Hoewel het werk van Mettes in veel opzichten het autobiografische ondermijnde, wijzen Tommy van Avermaete en Fyke Goorden er in hun comparatieve lezing van Mettes en Jacq Vogelaar op dat de unieke wijze waarop Mettes autobiografische elementen inzette in zijn poëzie, een uitstekend aanknopingspunt is om na te denken over de literair-maatschappelijke positionering van zijn werk. Opvallend genoeg, betogen zij, gebruikte ook Vogelaar autobiografische elementen in zijn experimentele werk *Kaleidiafragmenten* (1970). Net als 'N30', is dat een werk dat mede daardoor op unieke wijze een literair-maatschappelijk engagement aangaat.

Hans Demeyer vertrekt in zijn bijdrage van een impasse, een zekere vermoeidheid zelfs: de singulariteit en anti-representatie, en ook de specifieke manier waarop Mettes lichamelijkheid in de strijd werpt, zijn vandaag wellicht niet meer houdbaar, zo suggereert Demeyer. Dit vormt het beginpunt van een zoektocht naar de onderliggende opvattingen van Mettes over lichamelijkheid, immanentie en verlies. Demeyer onderzoekt in hoeverre deze begrippen en idealen vandaag nog haalbaar of zelfs wenselijk zijn. Deze vraag krijgt bij uitstek urgentie in het licht van de vele verwijzingen naar geweld, depressie en zelfmoord die in het werk van Mettes te vinden zijn.

Wanneer er over Mettes geschreven wordt, dan is er vooral aandacht voor Mettes als essayist, criticus of dichter. Maar hoe zit het eigenlijk met Mettes als lezer? Wat is het belang van lezen voor Mettes? En hoe verandert het lezen van Mettes ons of de dichters die met zijn werk in aanraking komen? Deze vragen worden gesteld door Kim Schoof en Lodewijk Verduin in hun hoofdstuk over Mettes en Tonnus Oosterhoff. Nadat ze een nauwkeurige analyse geven van hoe Mettes (in navolging van Barthes en Blanchot) over lezen denkt, onderzoeken ze hoe Oosterhoff Mettes op een transformatieve manier gelezen heeft en zijn ervaringen op originele wijze heeft verwerkt in zijn eigen werk. Schoof en Verduin traceren een vluchtlijn die werkelijk ontsnapt aan een eenvoudige, rechtlijnige opvatting over de literatuur- en poëziegeschiedenis: een vluchtlijn die gegrond is in de transformatieve ervaring van het lezen.

Sander Bax sluit dit boek af met een analyse van het lyrisch ik bij Mettes en enkele hedendaagse dichters. Bax onderzoekt hoe deze dichters op een eigen manier zijn gaan kijken naar de ontmanteling van het lyrisch subject en de inzet van lichamelijkheid – twee centrale, nauw met elkaar vervlochten thema's in het werk van Mettes. Daarin ziet Bax twee tendensen terug. Bax leest de hedendaagse poëzie met Mettes als vluchtlijn (en dus niet als 'vader' of 'grote beïnvloeder') en ontwaart een spanning

die productief blijkt voor de hedendaagse poëzie. Aan de ene kant is er volgens Bax bij Mettes een tendens om het ik geheel te laten verdwijnen. Aan de andere kant draait 'N30' wel degelijk om een individu, een individu dat in een laatkapitalistische maatschappij letterlijk en figuurlijk probeert te overleven. Die spanning ontdekt Bax ook in de hedendaagse poëzie en hij leest onder meer Frank Keizer, Dominique de Groen, Maarten van der Graaff en Hannah van Binsbergen in dat licht.

Literatuur

Alkema 2017
O. Alkema, 'Waarneming, walging, waanzin. Mettes tegendraads gelezen', in: *nY*, 2017, 34, 47-58.

Bluijs & Ieven 2018
S. Bluijs & B. Ieven. 'Jeroen Mettes', in: S. Bax, J. Dera, L. De Taeye, B. Lambrechts & C. Lammer (red.), *Kritisch literatuur lexicon van de 21ste eeuw*, 137ste aanvulling, 2018, 19-45.

Bluijs & Ieven 2019
S. Bluijs & B. Ieven. '"Als je de beelden al weerzinwekkend vond…" Pornografie in N30 van Jeroen Mettes', in: K. Van Hove & B. Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*. Gent, Academia Press, 2019, 145-161.

Bray e.a. 2012
J. Bray, A. Gibbons & B. McHale (red.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London & New York, Routledge, 2012.

Dean 2010
J. Dead, *Blog Theory. Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge, Polity, 2010.

Dera 2013
J. Dera, 'Institutional Identity: The Case of Jeroen Mettes's Dutch Poetry Weblog (2005-2006)', in: K. Földváry (red.), *Conference Proceedings. International Research Universities Network and Catholic Universities Partnership Graduate Students' Conference*. Piliscsaba, Pázmány Péter Catholic University, 2013, 50-54.

Deleuze 1968
G. Deleuze, *Différence et répétition*. Parijs, Presses Universitaires de France, 1968.

Deleuze & Guattari 1980
G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Plateaux*. Parijs, Éditions de Minuit, 1980.

Demeyer 2011
H. Demeyer, 'Literatuur als seculier verlangen', in: *Rekto:Verso*, 8-8-2011, geraadpleegd 15-12-2020 op http://18.197.1.103/artikel/literatuur-als-seculier-verlangen-weerstands-beleid-van-jeroen-mettes

VAN DER GRAAFF 2015
M. van der Graaff, 'Druk op huid', juni 2015, geraadpleegd 11-12-2020 op https://n30.nl/blog/druk-op-huid/.

HANISCH 1970
C. Hanisch, 'The Personal is Political', in: S. Firestone & A. Koedt (red.), *Notes from the Second Year. Women's Liberation*. New York, Radical Feminism, 1970.

HUTCHEON 2002
L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. Second edition. Londen & New York, Routledge, 2002.

LAMPE 2011
A. Lampe, 'De m(jam) van Mettes een essay', online op *Versindaba*. 3-11-2011, geraadpleegd op http://versindaba.co.za/2011/11/03/de-mjam-van-mettes-een-essay/.

LAMPERT 2006
J. Lampert, *Deleuze and Guattari's Philosophy of History*. Londen, Continuum, 2006.

LERNER 2017
B. Lerner, 'Beyond "Lyric Shame": Ben Lerner on Claudi Rankine and Maggie Nelson', *Literary Hub*, 29-11-2017, geraadpleegd op 11-12-2020 op: https://lithub.com/beyond-lyric-shame-ben-lerner-on-claudia-rankine-and-maggie-nelson/.

LOVINK 2008
G. Lovink, *Zero Comments. Blogging and Critical Internet Culture*. Londen & New York, Routledge, 2008.

MCHALE 1987
B. McHale, *Postmodernist Fiction*. Londen & New York, Routledge, 1987.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+*. *Nieuwe zinnen.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

NGUYỄN 2018
T.M. Nguyễn, 'Aantekeningen voor N30x31 // I.M. Jeroen Mettes', op: *nY-web*, 2-1-2018, geraadpleegd 4-12-2020 op: http://www.ny-web.be/untimely-meditations/aantekeningen-voor-n30x31-im-jeroen-mettes.html.

OOSTERHOFF 2018
T. Oosterhoff, 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)', in: *Een kreet is de ramp niet*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2018, 8-29.

DE ROOVER 2019
B. De Roover, 'Een gedicht belicht: Over "Marokkaanse jongens" van Jeroen Mettes', in: *DBNL*, oktober 2019, geraadpleegd op: https://www.dbnl.org/gedichtbelicht/index.php?l=2019&gedicht=201910_roov015maro01.

ROVERS 2009
D. Rovers, 'De imbeciele bevestiging', in: *De Witte Raaf*, 140, juli augustus, 2009.

ROVERS 2014
D. Rovers, ‘Paradijs’, in: *Tirade*, 58, 5, 2014, 35-44.

VITSE 2012
S. Vitse, ‘Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke?’, in: *Dietsche Warande & Belfor*t, 157, 4, 2012, 602-609.

VRIEZEN 2016
S. Vriezen, ‘Andere leegtes’, in: S. Vriezen, *Netwerk in eclips*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016, 321-331.

WHITE 2014
G. White. *Lyic Shame. The ‘Lyric’ Subject of Contemporary American Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 2014.

NOTEN

1. Voor een kritische analyse van dit fenomeen, zie Dean 2010.
2. De eerste drie hoofdstukken van ‘N30’ verschenen in *Yang*, jrg. 43 nr. 1, april 2007; hoofdstuk 15 verscheen in *Parmentier*, jrg. 17, nr. 2, juni 2008; hoofdstuk 18 verscheen in *De Witte Raaf*, nr. 140, juli 2009.
3. Zie bijvoorbeeld: Rovers 2009; Demeyer 2011; Vitse 2012; Rovers 2014; Vriezen 2016.
4. Uitzonderingen op de regel zijn Dera 2013; Sonnenschein 2016 en Bluijs & Ieven 2019.
5. In *Milles Plateaux* schrijven Deleuze en Guattari: ‘Déterritorialisation […] est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne de fuite’ (1980, 634).
6. Voor analyses van Mettes’ overige dichtwerk en zijn verhalend proza, verwijzen we naar Bluijs & Ieven 2018. Voor korte analyses van ‘Poor Yorick Entertainment’ en ‘Marokkaanse jongens’, het laatste gedicht uit de reeks ‘In de sfeer van het gestelde’, zie respectievelijk Vriezen 2014 en De Roover 2019.
7. Voor een overzicht van de emancipatoire, politieke inzet van experimentele, niet-narratieve literatuur zie de verschillende hoofdstukken hierover in Bray e.a. 2012.
8. Jeroen Mettes in een e-mail aan Samuel Vriezen, die wordt geciteerd in het voorwoord van de bezorgers van *N30+*.

Deel 1

Poëzie als gemeenschap

De geschiedenis van een inktvlek

Receptie en reputatievorming van Jeroen Mettes

Jeroen Dera

Op vrijdag 16 december 2016 organiseerde het Amsterdamse literatuurhuis Perdu onder de titel 'N30x31' een avond over het werk van Jeroen Mettes, tien jaar na zijn zelfverkozen dood in 2006. Eenendertig dichters – één per hoofdstuk in 'N30' – lazen tijdens deze herdenkingsbijeenkomst een passage voor uit Mettes' epische gedicht, zodat dit door nieuwe stemmen in leven werd gehouden. Kort na de avond schreef *De Groene Amsterdammer*-criticus Lodewijk Verduin een impressie van dit *in memoriam*. Het is een tekst die vanuit het perspectief van het receptieonderzoek een aantal interessante vragen oproept. Zo begint Verduin zijn verslag met een ogenschijnlijk eenvoudige vaststelling: 'Na tien jaar inkadering, interpretatie en canonisering was het moment daar om terug te keren naar de tekst' (Verduin 2017). Het 'ogenschijnlijk eenvoudige' zit hem hier in het gemak waarmee Verduin de canonisering van Mettes als feitelijk gegeven presenteert. Maar kunnen we inderdaad vaststellen dat Mettes tot een literaire canon behoort? En zo ja, welke dan precies? Paradoxaal genoeg biedt juist Verduins tekst aanknopingspunten om die bewering te problematiseren, want de criticus verwijst hoofdschuddend naar P.F. Thoméses standpunt inzake Jeroen Mettes. In een beschouwing over Tonnus Oosterhoffs experimentele roman *Op de rok van het universum* (2015) karakteriseerde Thomése *N30+* als 'met glans het meest onleesbare boek dat sinds de hoogtijdagen van Jacq Vogelaar in het Nederlands is verschenen' (Thomése 2016). Voorts noemt hij het project 'ongelezen', behoudens 'door het selecte groepje eenlingen dat zich door de schijnbare onleesbaarheid uitgedaagd voelt en vermoedt dat *N30+* juist borrelt van zin en betekenis'. Waar Verduin zonder omhaal van woorden over 'canonisering' spreekt, markeert Thomése Mettes juist als een niche-auteur die niet bepaald kan worden aangemerkt als een referentiepunt voor een brede groep cultureel geïnteresseerden.

In zijn verslag over de Perdu-avond probeert Verduin Thoméses standpunt te ontkrachten, door erop te wijzen dat eenendertig voordragende dichters moeilijk als eenlingen kunnen worden aangemerkt, om nog maar te zwijgen over het animo voor de avond op 16 december 2016: 'Met meer dan 100 bezoekers (…) zat de zaal van Perdu zo vol dat beenruimte en vluchtwegen al gauw door tientallen eenlingen opgevuld moesten worden. Een zeer select gezelschap, inderdaad' (Verduin 2016). Verduin rekent hier overtuigend af met het idee dat de belangstelling voor Mettes beperkt

blijft tot een halve man en een paardenkop, maar het is nog maar de vraag of hij daarmee zijn retorische vijand overtuigen zal. Want vormen die krap 150 aanwezigen niet precies die selecte gemeenschap waarop Thomése – die alleen al met *Schaduwkind* (2003) twintig drukken beleefde – in wezen doelt als hij over 'eenlingen' spreekt?

De zienswijzen van Verduin en Thomése leveren een spanningsveld (misschien zelfs een onoplosbaar vraagstuk) op dat als een rode draad door de receptiegeschiedenis van Jeroen Mettes' werk loopt. Aan de ene kant staat zijn reputatie in het subveld van de contemporaine Nederlandstalige poëzie, waarin hij algemeen wordt beschouwd als een unieke stem in het poëziedebat van de afgelopen decennia, als een boegbeeld ook van politiek geëngageerde experimentele dichtkunst, als een dichter-criticus kortom die deel uitmaakt van de ongeschreven canon van de eenentwintigste-eeuwse poëziegeschiedenis. Aan de andere kant speelt Mettes' werk buiten dat subveld een bescheiden rol en functioneert hij ook binnen de poëziewereld in specifieke scenes. In dit hoofdstuk zal ik dit spanningsveld nader exploreren aan de hand van Mettes' receptiegeschiedenis.

De leidende vraag is daarbij hoe de reputatievorming van Mettes zich heeft ontwikkeld vanaf de start van zijn weblog *Poëzienotities* tot heden. Ik benader deze kwestie door in te zoomen op Mettes' receptie, die ik structureer aan de hand van vier perioden:

1. Mettes' ontvangst voor zijn dood in 2006 (de periode 2005-september 2006).
2. De receptie van Mettes' werk voor de publicatie van het *Nagelaten werk* (de periode september 2006-juni 2011).
3. De receptie van het *Nagelaten werk* van verschijnen tot de nominatie voor de C. Buddingh'-prijs (juni 2011-juni 2012).
4. De receptie van Mettes' werk in de periode na de uitreiking van de C. Buddingh'-prijs in 2012 (juni 2012-maart 2019).

Omdat de centrale vraag betrekking heeft op de reputatievorming van Mettes, dus op de positie die zijn werk de afgelopen decennia verworven heeft in het literaire veld, is deze bijdrage er niet op gericht een interpretatiegeschiedenis van Mettes' kritiek en poëzie te schetsen. In plaats daarvan wordt in kaart gebracht hoe Mettes' werk in de loop der tijd gerecipieerd is en wat dat zegt over de plaats van Mettes in het literaire vertoog in de periode 2005-2019. De basis voor deze analyse is een tekstcorpus dat werd samengesteld door 'Jeroen Mettes', 'Mettes', 'N30' en 'Poëzienotities' als zoekterm in te voeren in BNTL, DBNL, Google, Google Scholar, LexisNexis, Literom en PiCarta. Teksten waarin aan Mettes' werk wordt gerefereerd zonder dat daarin een van deze vier termen wordt genoemd, zijn – voor zover ze bestaan – kortom niet in het corpus meegenomen.

Academicus in de blogosfeer: de receptie van Mettes' werk bij leven (2005-2006)

Toen Jeroen Mettes op 29 juli 2005 zijn weblog *Poëzienotities* leven inblies met de post 'Oké', waarin hij het voornemen uitsprak de Nederlandstalige poëzie kritisch te gaan volgen, voegde hij zich in een korte maar levendige traditie. Met zijn online poëziepodium werd hij, in de woorden van Samuel Vriezen, een van de 'vele markante figuren (…) die nieuwe kleuren inbrachten in de literaire wereld' (Vriezen 2010a). In die tijd pionierden ook dichters als Bas Belleman, Chrétien Breukers, Ton van 't Hof en Herlinda Vekemans met literaire weblogs, waarbij zij tezamen een soort poëziecommunity vormden: ze reageerden over en weer op elkaars blogberichten en gaven het poëziedebat op die manier een digitale impuls.

De vanzelfsprekendheid waarmee Vriezen over kleuren in 'de literaire wereld' spreekt, behoeft echter nuancering. Wat er op het internet gebeurde, was in 2005 – bij gebrek aan smartphones en sociale media – nog niet zo evident met het centrum van het literaire veld verweven als tegenwoordig het geval is. Pas in 2011 durfde de internethistoricus P. David Marshall te schrijven dat er een overgangsfase in de verhouding tussen traditionele 'papieren' media en digitale media in gang was gezet, waarin 'there is less of an adversarial relationship between traditional media and the web and more of an acknowledgement of integration' (Marshall 2011, 419). In de fase daarvoor, vanaf medio jaren negentig tot medio jaren 2000, was er in afnemende mate sprake van wat Barry Wellman (2011, 19) 'parochialism' noemt: de praktijk om internet te beschrijven als een geïsoleerd fenomeen dat losstaat van andere (maatschappelijke en/of technologische) domeinen.

De vroege receptie van Mettes' berichten op *Poëzienotities* onderstreept inderdaad dat het niet de literaire wereld in haar volle breedte was die zich actief met het hier gevoerde poëziedebat bezighield. Vanzelfsprekend is het niet mogelijk om na te gaan hoe veel mensen de weblog daadwerkelijk gelezen hebben (laat staan of het daarbij om invloedrijke figuren uit het veld ging), maar de reacties onder Mettes' posts (132 exclusief het lege slotbericht) geven wel een beeld van de community rond *Poëzienotities*. Groot was de groep reageerders niet: in de veertien maanden dat de site actief was, reageerden 46 unieke bezoekers op Mettes' blogs, de reacties op zijn dood niet inbegrepen (zie de tabel aan het eind van dit hoofdstuk). Ruim de helft van hen reageerde incidenteel op een bericht (één à twee keer), terwijl slechts zes discussianten tien of meer van Mettes' berichten becommentarieerden. Het gaat daarbij achtereenvolgens om Samuel Vriezen (reacties op 47 berichten), Martin van Kralingen (41), Ruben van Gogh (28), Herlinda Vekemans (13), Frans-Willem Korsten (12) en Rutger H. Cornets de Groot (10).

Hoewel het aantal commentatoren niets zegt over het aantal lezers en er ook elders op Mettes' berichten werd gereageerd (Chrétien Breukers, bijvoorbeeld, gebruikte

zijn eigen weblog *De Contrabas* om in te gaan op teksten die op *Poëzienotities* verschenen), lijkt het er sterk op dat *Poëzienotities* tijdens Mettes' leven primair door een specifiek gezelschap gerecipieerd werd. Het gaat dan enerzijds om mensen die zelf actief waren in de poëtische blogosfeer. Vriezen onderhield vanaf 2006 het weblog *Vriezen vindt*; Belleman was in de zomer van 2005 zeer actief op het elektronische forum *Doet poëzie ertoe*; Vekemans had een eigen Blogspot-site en Cornets de Groot blogde op zijn pagina *RHCdG*. Ook onder de minder frequente discussianten bevonden zich auteurs met een eigen weblog, zoals Catharina Blaauwendraad, Marc Reugebrink en Xavier Roelens. Mettes' werk functioneerde dus zichtbaar in een op poëzie gerichte online community. Dat is typerend voor de werking van de toenmalige online literatuurkritiek in de conceptie van Sebastian Domsch, die het totaal aan literair-kritische uitingen op internet omschrijft aan de hand van Michail Bachtins term *heteroglossia* (Domsch 2009, 237). Domsch begrijpt de internetkritiek als een diversiteit van stemmen en discursieve stijlen, waarin gebruikers op zoek gaan naar stemmen die verwant zijn aan de hunne. Dat mechanisme verklaart waarom andere poëziebloggers zo prominent aanwezig zijn in de reacties op *Poëzienotities*.

Domsch' visie helpt tevens om te begrijpen waarom Mettes' werk bij leven gevolgd werd door een ander gezelschap, namelijk dat van academisch georiënteerde lezers. Ook zij herkenden in Mettes, die naast zijn weblog actief was in de Nederlandse literatuurwetenschap, een verwante stem. De reageerders op *Poëzienotities* kwamen voor een deel uit de Leidse collegiale sfeer, met naast Mettes' leidinggevende Frans-Willem Korsten bijvoorbeeld Yasco Horsman, Bram Ieven en student Wouter Ydema. Ook collega's van andere universiteiten mengden zich in de discussie, zeker als Mettes zijn analyses op hen richtte, zoals in het geval van Jan de Roder. De vroege erkenning van Mettes' werk komt tevens uit de academisch-literaire hoek. Aan de ene kant blijkt die uit de literaire tijdschriften waarin de dichter-essayist opereerde: zowel *Parmentier* (dat eind 2005 en begin 2006 werk van de vaste medewerker Mettes publiceerde) als *yang* (dat eind 2005 een essay opnam en Mettes toevoegde aan de redactie) was uitdrukkelijk een platform voor academisch georiënteerde essayistiek. Aan de andere kant was het juist academisch werk dat Mettes' weblog tijdens zijn leven signaleerde en bediscussieerde. In zijn boek *Ongerijmd succes* wijdde Thomas Vaessens enige aandacht aan *Poëzienotities*, dat hij karakteriseerde als 'metapoëtisch' en 'interessant' (Vaessens 2006, 173; 180).

Buiten de kring van bloggende dichters en meer academisch georiënteerde poëzielezers, echter, zijn er tijdens Mettes' leven weinig aanwijzingen dat hij over de breedte van het literaire veld als een grote belofte werd onthaald. De vroegste literair-kritische reactie op zijn werk komt van Arjen Fortuin en betreft de gedichten 'Poor Yorick Entertainment' en 'In de sfeer van het gestelde', die Mettes begin 2006 publiceerde in *Parmentier*. In *NRC Handelsblad* degradeert de criticus deze poëzie tot 'niet erg indrukwekkende mede dankzij Google tot stand gekomen gedichten' (Fortuin

2006). Van Mettes' groeiende reputatie maakt Fortuin geen melding, noch verwijst hij naar *Poëzienotities*. In de traditionele dagbladkritiek, die Mettes overigens geenszins serieus zei te nemen, is voor september 2006 kortom geen sprake van consecratie (vgl. Dera 2013). In die zin werd tijdens Mettes' leven al het spanningsveld manifest waarmee ik deze bijdrage begon: de dichter en (vooral) criticus functioneerde binnen specifieke domeinen van het poëzieveld (het academische subveld en de blogosfeer), terwijl hij daarbuiten nauwelijks bereik had.

Mythe en belofte: Mettes' receptie tussen overlijden en *Nagelaten werk* (2006-2011)

Op 21 september 2006 verscheen op *Poëzienotities* een leeg bericht, dat Jeroen Mettes plaatste vlak voor hij zich van het leven benam. Nadat zijn oom Piet Mettes, ondertekenend met de initialen P.M., had gemeld dat Mettes na jarenlange depressies tot die daad was overgegaan, stroomden de condoleances binnen. Veel ondertekenaars reageerden eerder op berichten op *Poëzienotities*, maar er zijn ook nieuwe stemmen bij, onder wie Erik Jan Harmens, Erik Lindner (die met Mettes gecorrespondeerd bleek te hebben over een eventuele Nederlandstalige pendant van het Engelstalige online poëziemagazine *Jacket*) en Piet Joostens. Herhaaldelijk benadrukte men hoezeer Mettes' dood een verlies voor de Nederlandse poëzie betekende – het gonsde van 'een onvervangbare stem in de debatten' (Jos Joosten) tot 'hij was een van de weinigen waarvan ik echt nieuwschierig [sic] was wat hij over een aantal poëziekwesties te zeggen zou hebben' (Ruben van Gogh).[1]

Die laatste opmerkingen onderstrepen nog maar eens dat Mettes in de kring van poëziebloggers (Van Gogh) en academici (Joosten) in korte tijd een stevige reputatie had opgebouwd. Buiten het speelveld van de (digitale) poëziewereld had zijn dood evenwel nauwelijks nieuwswaarde. De enige uitzondering betreft de Vlaamse krant *De Morgen*, die op 27 september een online artikel van Johan Vandenbroucke publiceerde, geschreven op de dag van Mettes' crematie. Daarin beperkte Vandenbroucke de bekendheid van de dichter-essayist tot 'het literaire internetwereldje', maar omschreef hij *Poëzienotities* ook als een van de interessantste weblogs van het taalgebied (Vandenbroucke 2006). De vermelding in *De Morgen* laat zien dat Mettes' naam ook buiten de sfeer van poëzieweblogs en academische kritiek begon door te dringen, hoewel het hier nog altijd een online publicatie betrof die anno 2006 een minderheid van de abonnees van *De Morgen* bereikt zal hebben.

Voor sommige betrokkenen moet deze aandacht echter omvangrijker (of op zijn minst: vanzelfsprekender) hebben aangevoeld. Vlak voor de publicatie van het *Nagelaten werk* in 2011 schrijft Thomas Blondeau bijvoorbeeld iets merkwaardigs over de receptie van *Poëzienotities* in het Leidse universiteitsblad *Mare*: 'De blog is nog geen

anderhalf jaar actief bijgehouden. In die korte tijd genereerde die zo veel aandacht dat Vlaamse en Nederlandse kranten in memoria publiceerden toen Mettes uit het leven stapte' (Blondeau 2011). Zoals hiervoor is gebleken, zijn er geen aanwijzingen dat de door Blondeau bedoelde 'aandacht' veel verder reikte dan de literaire blogosfeer en de academische kritiek, terwijl zijn bewering over Vlaamse en Nederlandse kranten aantoonbaar onjuist is. Hier is kortom sprake van een proces van mythevorming, dat ook aanwijsbaar is in enkele teksten ná de publicatie van het *Nagelaten werk* (zie verderop).

Vandenbrouckes tekst voor *De Morgen* verscheen ook integraal op het poëzieweblog *De Contrabas*. Terwijl de commentaren onder de lege post op *Poëzienotities* hoofdzakelijk een schare bewonderaars vertegenwoordigden, werd op *De Contrabas* ook kritiek geuit op de polemische toon die Mettes in zijn Dichtersalfabet aansloeg. Koenraad Goudeseune, wiens werk zeer negatief besproken was, meende dat Mettes' kritiek vrij flauw was en las 'kinnessine [sic], een koppig voornemen om mijn gedicht een rotgedicht te vinden'.[2] Al voor Mettes' dood had ook Anne van Amstel, object van filering in de openingsaflevering van het Dichtersalfabet, laten weten dat ze zich weinig aan deze criticus gelegen liet liggen. In poëzietijdschrift *Krakatau* noemde ze Mettes 'een Breukers-epigoon', die op zijn 'zelfgeschapen podium' weliswaar weinig positiefs te melden had, maar wiens inzichten haar zo vreemd waren, 'dat ik zijn oordeel over mijn werk en dat van anderen met een gerust hart links laat liggen' (Roelens 2006).

Geredeneerd vanuit een literair-strategisch perspectief is het niet zo gek dat juist Van Amstel en Goudeseune Mettes' reputatie als serieus te nemen criticus betwistten. Beiden waren op *Poëzienotities* immers ontmanteld als dichter van belang. Het is dan ook de vraag of dit soort tegenwerpingen daadwerkelijk de impact van Mettes' literair-kritische oordelen relativeren. Vanuit institutioneel oogpunt suggereren ze veeleer dat zijn standpunten ertoe deden: ze waren het waard een onderwerp van gesprek te vormen in het interview met Van Amstel in *Krakatau*, en Goudeseune voelde de noodzaak erop te reageren toen *De Morgen* aandacht aan Mettes' dood besteedde.

Al met al onderstrepen de reacties op Mettes' dood dan ook vooral dat zijn naam in eerste instantie een beperkt bereik kende – althans in strikt kwantitatieve zin – maar dat er wel degelijk iets broeide. Tot een groeiende reputatie buiten de blogosfeer en de academische kritiek leidde dat aanvankelijk echter niet. De aandacht voor Mettes bleef eerder beperkt tot de gremia waarin de dichter-essayist zelf actief was, maar kreeg wel een veel fundamenteler karakter, met bespiegelende teksten van Daniël Rovers en Samuel Vriezen. Beiden bespreken uitvoerig Mettes' plaats in de literaire blogcultuur, waarbij opvalt hoezeer ze de *Poëzienotities* een unieke positie toekennen, zowel *binnen* als *buiten* de poëziekritiek op internet. Rovers stelt dat Mettes' weblog een 'wonderlijke leeservaring' vormt 'voor wie meende dat de mogelijkheden van de

literatuurkritiek aan het begin van de 21ste eeuw wel zo'n beetje uitgeput waren' (Rovers 2009). Vriezen scherpt dat aan door te wijzen op de bijzondere combinatie van een scherpe literair-kritische inhoud (Mettes lezen betekende 'spannende nieuwe inzichten') en een interactieve discussie, 'met Jeroen zelf, of met andere lezers van zijn blog' (Vriezen 2010a).

De commentaren van Rovers en Vriezen hebben tevens met elkaar gemeen dat ze Mettes' poëtische erfenis, in de vorm van 'N30', introduceren zonder dat deze tekst publiek beschikbaar is. Vriezen, die de tekst drie weken voor Mettes' dood uit de eerste hand ontving, houdt het bij de kwalificatie 'groot dichtwerk' (Vriezen 2010a), maar Rovers waagt zich aan eerste interpretaties van de tekst en besluit zijn beschouwing met de mededeling dat het nagelaten gedicht 'nog altijd' op een uitgever wacht, 'geduldig als de verzen van Dickinson' (Rovers 2009). Als die uitgever uiteindelijk wordt gevonden en De Wereldbibliotheek in 2011 een cassette met *Weerstandsbeleid* en *N30+* op de markt brengt, treedt een geheel nieuwe fase in de reputatievorming in.

Uitzondering op de regel: Mettes' receptie na de publicatie van het *Nagelaten werk* (2011-2012)

De boekuitgave van het *Nagelaten werk* bij de gereputeerde uitgeverij De Wereldbibliotheek is op zichzelf een indicatie dat Jeroen Mettes vijf jaar na zijn dood veel méér was dan een pionierende blogger die met zijn kritiek en poëzie een gemeenschap van gelijkgestemden bereikte. Toch is het ironisch genoeg zo dat Mettes, die zich op *Poëzienotities* zeer kritisch toonde over de kwaliteit van de in druk verschenen Nederlandstalige literaire productie (vgl. Dera 2013, 52), juist via de publicatie van zijn werk in boekvorm bredere bekendheid verwierf in het literaire veld. Anders geformuleerd: Mettes kon via het internet weliswaar in razend tempo een naam opbouwen in een niche van het poëzieveld, maar voor verder reikende aandacht voor zijn literair-kritische productie was een gedrukte publicatie bij een traditionele uitgever nodig. Het grootste en meest ambitieuze deel van zijn oeuvre, 'N30', werd zelfs volledig via het papier geconsacreerd – eerst via de tijdschriften *yang* en *Parmentier*, daarna via de uitgave van De Wereldbibliotheek.

Mettes' *Nagelaten werk* was niet de enige internet-gelieerde poëziepublicatie die in het begin van de jaren 2010 verscheen. In 2013 verscheen bij uitgeverij Van Gennep de bundel *Dansen tot na sluitingstijd* onder redactie van Philip Hoorne, met daarin een bloemlezing van de beste poëziekritieken op het ter ziele gegane weblog *Poëzierapport*. Bij De Vrije Uitgevers bracht Chrétien Breukers, eveneens in 2013, het boekje *Het eerste gedicht: over het lezen van poëzie* uit, waarin hij veertig stukken uit zijn *De Contrabas*-rubriek 'Het eerste gedicht' gebundeld had. Opvallend is dat beide

uitgaven nauwelijks gerecipieerd werden in de literatuurkritiek in dag- en weekbladen, en dat ook reacties vanuit de papieren literaire tijdschriften uitbleven. Dat onderstreept dat Mettes – wellicht ook door de tragiek van zijn zelfgekozen dood – als internetfenomeen van een heel andere orde was, met een brede aandacht van landelijke kwaliteitskranten tot literaire internetsites.

In de vroege receptie van het *Nagelaten werk* zijn enkele trends aan te wijzen. In de eerste plaats valt op dat er nogal wat teksten verschijnen die uitdrukkelijk over het leven van Mettes handelen, in plaats van in te gaan op het literair-kritische en poëtische oeuvre dat hij achterliet. John Schoorl (2011), bijvoorbeeld, staat in *de Volkskrant* uitvoerig stil bij de depressies die hem velden na het slopende ziekbed van zijn overleden moeder, terwijl Peter van Vlerken (2011) in het *Eindhovens Dagblad* zowel Mettes' oom Piet Mettes, zijn voormalig docent Nederlands Cis Scheer en literatuurwetenschapper Frans-Willem Korsten aan het woord laat om herinneringen aan de auteur op te halen. Zowel voor de nationale als de regionale krantenlezer wordt Mettes' biografie door sommige media kennelijk interessanter bevonden dan de inhoud van zijn werk, hetgeen goed aansluit bij de toenemende aandacht voor *human interest* in de 21^{e}-eeuwse kunstkritiek in kranten (vgl. Verboord & Janssen 2015). De anekdotes uit deze biografisch georiënteerde teksten vinden overigens ook hun weg naar kritieken die in sterkere mate op het *Nagelaten werk* ingaan. Victor Schiferli (2011) besluit zijn *Parool*-recensie bijvoorbeeld onder verwijzing naar een detail uit *de Volkskrant*, meer specifiek de mededeling dat Mettes na de dood van zijn moeder zijn zelfgetekende stripalbums in een ijzeren blik deed en verbrandde: 'Dat is een beeld dat ik nooit zal vergeten.'

De recensie van Schiferli is ook illustratief voor een tweede trend in deze fase van de receptie, namelijk de terugkerende reflectie op Mettes' carrière en status als blogger. Op 7 juni 2011 kondigt *NRC-next* de presentatie van het *Nagelaten werk* bijvoorbeeld aan onder de titel 'Blogger geëerd in de HEMA'. Achter die kop gaat een aantal implicaties schuil over Mettes' reputatie: kennelijk was hij niet bekend genoeg om met naam en toenaam in de kop genoemd te worden (de aandacht moet vooral getrokken worden door het curieuze feit dat er een blogger geëerd gaat worden in een HEMA-filiaal), en bovendien wordt Mettes' literaire status gereduceerd tot zijn oeuvre op *Poëzienotities*. Dat laatste gebeurt ook in de rest van het artikel, want daarin wordt met geen woord over *N30+* gerept. Het is intussen wel betekenisvol dat dit soort teksten verschenen. Dat verschillende kranten Mettes' levensverhaal onder de aandacht brachten en de presentatie van zijn *Nagelaten werk* nieuwswaardig achtten, impliceert op zijn minst dat de traditionele pers dit oeuvre de moeite waard vond.

Mettes' poëzie speelt in de eerste reacties op het *Nagelaten werk* een grotere rol, maar ook daar ligt de nadruk sterk op *Weerstandsbeleid* en de *Poëzienotities* in het bijzonder. Met name op internet speelt herhaaldelijk de vraag op waarom je die teksten integraal

zou uitgeven, terwijl ze gratis digitaal beschikbaar zijn (Schipper 2011) – het antwoord wordt daarbij vooral in de sfeer van een 'eerbetoon' gezocht (Van den Berg 2011). Critici in het papieren circuit zetten het weblog vooral in om Mettes aan hun lezers te introduceren. Opvallend daarbij is dat recensenten achteraf uitspraken doen over Mettes' reputatie in de jaren 2005-2006, waarover ze tamelijk uiteenlopende denkbeelden schijnen te hebben. Arjen Fortuin (2011) drukt zich in *NRC Handelsblad* voorzichtig uit als hij postuleert dat *Poëzienotities* Mettes bij leven 'al enige faam' had gebracht, terwijl Bart Van der Straeten (2011) in *Knack* veel hoger inzet: hij kwalificeert Mettes' weblog als 'veelgelezen' en stelt dat de auteur in korte tijd was uitgegroeid tot 'de belangrijkste stem in het poëziedebat'. Dat laatste lijkt op basis van de reconstructie van Mettes' receptie tot dusverre een moeilijk houdbare bewering, terwijl de kwalificatie 'veelgelezen' onmogelijk getoetst kan worden, zeker niet voor een inmiddels historisch weblog. Opmerkingen van Mettes zelf relativeren op zijn minst het door Van der Straeten geschetste beeld, bijvoorbeeld als de blogger naar aanleiding van zijn bezoekersaantallen stelt: 'Ik beloof mezelf niets meer 's avonds laat te publiceren. De volgende ochtend word ik wakker en bedenk dat ik wat stoms gezegd heb, en dan blijken al 30 mensen het op z'n minst gezien te hebben, en een aantal daadwerkelijk gelezen!' (Mettes 2011: 137). De conflicterende uitlatingen van Fortuin en Van der Straeten komen wellicht voort uit de verschillende posities die zij vertegenwoordigen in het literaire veld. Waar de eerste zich doorgaans richtte op besprekingen van romans in een nationale krant, en een reputatie in een niche van het poëzieveld dus beschouwt als 'enige faam', redeneert Van der Straeten als poëziecriticus juist vanuit het subveld waarin Mettes ook zelf opereerde. Het spanningsveld waaruit dit hoofdstuk vertrok – dat tussen Lodewijk Verduin en P.F. Thomése – treedt zo bezien dus ook al in de vroege receptie van Mettes' *Nagelaten werk* op.

Sommige karakteriseringen van Mettes' carrière als blogger gaan verder dan een aanduiding van zijn reputatie en zetten vooral zijn unieke positie binnen de internetkritiek in de verf, daarbij mogelijk gesteund door het nawoord van Geert Buelens bij *Weerstandsbeleid*. Die uniciteit of uitzonderlijkheid is een derde trend die in de receptie van het *Nagelaten werk* te ontwaren valt. Victor Schiferli (2011) vertrekt in zijn eerdergenoemde *Parool*-recensie vanuit een karikaturale schets van de literaire blogosfeer, die hij vat in het beeld van 'mensen die elkaar vanuit hun veilige loopgraaf achter de computer in de huiskamer uitschelden'. Voor Schiferli is Mettes een uitzondering op de regel van de digitale *ad hominem*: 'Hij speelde niet op de man, maar was altijd inhoudelijk en vaak ook geestig en scherp.' Ook buiten de dagbladkritiek duikt die nadruk op uniciteit op, bijvoorbeeld in de bijdrage van Gaston Franssen in *Parmentier*: '[I]nternet is, wanneer het aankomt op de poëziekritiek, sterk verzuild geraakt: de verschillende sites worden gedomineerd door relatief gesloten circuits, bestaand uit een klein aantal vaste discussianten. Het blog van Mettes was, achteraf gezien, een uitzondering op de regel' (Franssen 2011, 112). Afgaand op de hiervoor

gepresenteerde kwantitatieve gegevens over de *comments*-sectie van *Poëzienotities* is het nog maar de vraag of deze karakterisering van Franssen adequaat is. Wederom lijkt er in de Mettes-receptie een vorm van mythologisering op te treden, waarbij de volgersgemeenschap rond het weblog opener en inclusiever wordt voorgesteld dan ze werkelijk lijkt te zijn geweest.

Het unieke en uitzonderlijke van Mettes' werk wordt echter ook uitdrukkelijk in verband gebracht met de inhoudelijke kwaliteit van zijn teksten. Herhaaldelijk wordt de pioniersfunctie van Mettes benoemd, bijvoorbeeld wat betreft zijn aansluiting bij Amerikaanse avant-gardedichters (Van der Straeten 2011) of omdat hij niet te vangen is in bestaande hokjes (Gaens 2011). Geroemd worden ook de intelligentie, eruditie en eloquentie die uit zijn teksten blijken – het best samengevat in de evaluatie 'uitzonderijk schrijftalent' (Van Vlerken 2011). Afgezien van Arjen Fortuin, die 'N30' 'totaal fascinerend en volkomen onbegrijpelijk vindt' maar in *Weerstandsbeleid* niet meer ziet dan een 'talentvolle essayist die niet tot wasdom is gekomen', worden enkele zeer gereputeerde critici door Mettes' poëticale teksten volstrekt van hun sokken geblazen. Zowel Kees 't Hart (in *De Groene Amsterdammer*) als Piet Gerbrandy (op *De Reactor*) benadrukken dat hier iemand aan het woord was die hen tot iets zeldzaams dwong, namelijk om hun opvattingen over poëzie weer eens tegen het licht te houden. 't Hart (2011) meldt dat Mettes hem uit zijn 'poëticale winterslaap' haalde en hem aanzette zijn verlangen naar poëzie 'opnieuw te overdenken, letterlijk te herdenken', terwijl Gerbrandy (2011) aantekent: 'Wie Mettes leest zal veel van wat hij over poëzie denkt te weten moeten herzien.' Bij Marc Kregting leidt reflectie op Mettes' uitzonderlijkheid zelfs tot zelfrelativering – in vergelijking met hem noemt Kregting (2012) zichzelf 'zeker essayistisch' slechts 'een krabbelaar'.

Met name de meer uitvoerige kritische receptie in literaire tijdschriften – die feitelijk een uitbreiding betekent van wat er sinds de publicaties van Rovers (2009) en Vriezen (2010) al in de grondverf gezet was – bevestigt dit beeld van een uitzonderlijk talent. In dit geval blijft die evaluatie echter niet steken in literair-kritische complimenten, maar worden de implicaties van Mettes' denkkracht uitvoerig geanalyseerd en geëvalueerd. Waar Fortuin (2011) vooral een biografische ingang in 'N30' zocht ('Zo af en toe komt er in *N30+* een verwijzing naar depressie of suïcide voorbij') en Thomas Blondeau (2011) het ontbreken van een centraal perspectief in het epische gedicht zonder verdere uitwerking verklaarde vanuit Mettes' antikapitalistische ideeën, hebben academische critici zoals Hans Demeyer (in *rekto:verso*) en Sven Vitse (in *DWB*) tijd en ruimte om uitvoeriger in te gaan op Mettes' poëtica. Demeyer (2011) analyseert bewonderend hoe *N30+* geautomatiseerde leeshoudingen ondergraaft: '"N30" lezen is (…) geen hermeneutische activiteit, maar een ervaring en een gebeurtenis.' Vitse focust op de theoretische onderbouwing van Mettes' denken, dat hij aanduidt als 'een broeierige mix van Lacan, Deleuze en Guattari, Negri en Marx' (Vitse 2012, 603). Daarbij onderstreept ook hij de uitzonderlijkheid van het oeuvre,

temeer omdat Mettes volgens hem een vernieuwende literatuurtheoretische stem is die – vanuit zijn paradoxale positie als 'pleitbezorger van poststructuralistische inzichten in een context van anti-intellectualisme en antipostmodernisme' – kan helpen om debatten over postmoderne literatuur naar een hoger niveau te tillen (Vitse 2012, 605).

De essays van Demeyer en Vitse vormen in zekere zin het sluitstuk van de eerste receptiegolf die het *Nagelaten werk* opleverde. Daarin wordt de auteur algemeen enthousiast onthaald en stapsgewijs steeds sterker verankerd in het literaire vertoog. Uitgebreide aandacht voor de biografische achtergrond wordt gevolgd door literair-kritische evaluaties buiten het domein waarin Mettes' naam al enige tijd circuleerde, terwijl binnen dat domein de essayistische duidingen van het oeuvre in omvang en kwaliteit blijven toenemen. Al in het voorjaar van 2012 volgt dan een tweede receptiegolf, als *N30+* genomineerd wordt voor de C. Buddingh'-prijs voor het beste poëziedebuut. Op zichzelf is die nominatie al een belangrijk moment in Mettes' reputatievorming, zeker omdat het uniek is dat een overleden dichter de shortlist haalt. Dat laatste genereert in de literaire kritiek bovendien een zeker momentum voor *N30+*, omdat de gevestigde poëziecritici in landelijke kwaliteitskranten niet om de vraag heen kunnen of Mettes' poëzie een postume nominatie rechtvaardigt.

In *NRC Handelsblad* is Arie van den Berg wat dat betreft kritisch, omdat hij Mettes' nominatie niet kan verenigen met de doelstelling van de C. Buddingh'-prijs om het werk van jonge dichters te stimuleren. Wel stelt de criticus dat Mettes' werk hem boeit (Van den Berg 2012), al ziet hij in *N30+* zeker geen winnaar. Erik Menkveld (2012) onderschrijft dat standpunt luidkeels in *de Volkskrant*, waarin hij Mettes' werk omschrijft als 'nu al gedateerde, militant-avantgardistische leesontregeling'. In *De Gids* komt Piet Gerbrandy, die eerder al enthousiast over Mettes schreef op *De Reactor*, tot een radicaal ander standpunt. Ook hij vindt de nominatie onterecht, maar vooral omdat *N30+* het werk van de andere genomineerden volledig wegvaagt en een geldprijs afbreuk zou doen aan Mettes' poëtica en antikapitalistische ideologie: 'Een in geld uit te drukken eerbewijs is een belediging voor zijn project' (Gerbrandy 2012).

Uiteindelijk is het Ellen Deckwitz die met haar bundel *De steen vreest mij* (2011) de C. Buddingh'-prijs wint, maar Mettes' naam is inmiddels als een inktvlek uitgespreid over de poëziekritiek in journalistieke kwaliteitsmedia en literaire tijdschriften, die hem op een uitzondering na (Menkveld) meer dan welwillend onthalen. In zekere zin is dat ironisch, omdat Mettes (weliswaar enkele jaren voor de journalistieke aandacht op gang kwam) op *Poëzienotities* sterk tegen de traditionele kritiek in kranten gefulmineerd had. Het opmerkelijkst wat dat betreft is misschien wel Gerbrandy's reactie op het Dichtersalfabet: 'Keer op keer koopt hij een bundel waarvan hij moet vaststellen dat hij die slecht vindt. Als hij was minder streng voor zichzelf was geweest en

eerst zijn licht had opgestoken in de literaire media, had hij zich gemakkelijk de lectuur van Anne van Amstel, Lenze Bouwers en Bart Chabot (en Piet Gerbrandy) kunnen besparen' (Gerbrandy 2011). Mettes' punt was nu net dat die 'literaire media' al te zeer verknoopt waren met consumentenadvies om als serieuze gesprekspartner in aanmerking te komen. Dat hij met *Poëzienotities* een alternatieve ruimte voor de poëziekritiek wilde creëren, komt in de journalistieke receptie van het *Nagelaten werk* intussen niet aan de orde. In die zin kunnen we vaststellen dat Mettes weliswaar enthousiast werd onthaald, maar dat daarbij – om wat voor reden dan ook – niet altijd recht werd gedaan aan zijn motieven om juist als blogger een kritisch oeuvre op te bouwen.

Tekenen van doorwerking: Mettes' receptie na de C. Buddingh'-prijs (2012-2019)

Omdat er na 2011 vanzelfsprekend geen nieuw werk van Mettes verschenen is, vormt de periode na de kritische aandacht voor het *Nagelaten werk* een mooie lakmoesproef om te toetsen of zijn reputatie binnen het literaire veld verder is gegroeid. Naast de oprichting van een website gewijd aan het werk van Mettes (www.n30.nl) en de overdracht van Mettes' bibliotheek aan het Poëziecentrum Gent in het najaar van 2018, wijzen drie zaken erop dat Mettes' oeuvre de laatste jaren steviger is geconsacreerd: zijn poëzie duikt op in overzichtswerken over de moderne literatuur, zijn naam functioneert als *mention* in de literatuurkritiek en zijn werk vormt een afzetpunt voor creatief werk van andere auteurs.

Voor de publicatie van het *Nagelaten werk* schreven alleen Samuel Vriezen en Daniël Rovers uitvoerige essayistische reflecties op Mettes' oeuvre. Dat werk zetten zij de afgelopen jaren onvermoeid voort. Rovers reflecteerde nogmaals op Mettes' werk in *Tirade*, met bijzondere aandacht voor de rol van het ritme in 'N30' (Rovers 2014), terwijl Vriezen zich in *nY* – in een theoretische exercitie in de geest van Mettes – boog over de vraag of we de laatste lege post op *Poëzienotities* als een tekst kunnen lezen (Vriezen 2013; Joostens 2013). Bovendien introduceerde Vriezen Mettes' poëtica en poëzie in het Engelse taalgebied, in een overzichtsstuk met enkele excerpten uit 'N30' (vertaald door Vincent W.J. van Gerven Oei) voor het academische tijdschrift *continent* (Vriezen 2012). Indicatief voor Mettes' verdere consecratie is dat tamelijk recent ook in het Nederlandse taalgebied zulke academische overzichtsteksten verschenen. Het *Nagelaten werk* vormt een van de lemma's in het Nijmeegse onderwijsproject *De leeslijst: 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur* (Joosten 2015); Mettes was onderwerp van vivisectie in de essaybundel *Dichters van het nieuwe millennium: Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21ᵉ eeuw* (Sonnenschein 2016) en recentelijk verscheen een uitvoerige bijdrage over Mettes' werk in het *Kritische Literatuur Lexicon van de 21ˢᵗᵉ eeuw* (Bluijs & Ieven 2018). Het onderhavige boek is een verdere

bekrachtiging van Mettes' ontwikkelde reputatie als auteur die de moeite van het bestuderen waard is. Ook internationale vertalingen laten zien dat Mettes ertoe doet: Ira Wilhelm vertaalde de poëtica en het veertiende hoofdstuk van 'N30' naar het Duits, terwijl Çağlar Köseoğlu en Enis Akın de poëtica, het eerste en het derde hoofdstuk naar het Turks vertaalden.

Dat Mettes in de context van de Nederlandstalige poëzie(kritiek) blijvend naam heeft gemaakt, blijkt daarnaast uit het feit dat hij in de literatuurkritiek als *mention* begint te fungeren. In zijn bespreking van de bundel *Ja nee* (2017) van Tonnus Oosterhoff bespeurt Obe Alkema bijvoorbeeld 'invloed van de dichter Jeroen Mettes' (Alkema 2017), terwijl Arie van den Berg in een recensie over Maarten van der Graaffs *Vluchtautogedichten* (2013) opmerkt dat deze dichter 'een zelfde gedreven taalbehandeling' bezigt als 'Lucas Hüsgen en de te vroeg gestorven Jeroen Mettes' (Van den Berg 2014). De formulering 'te vroeg gestorven' herneemt Van den Berg in een bespreking van de bundel *Geld* (2015) van Arnoud van Adrichem, wiens werk hij eveneens in de traditie van Mettes plaatst. Opmerkelijk genoeg lijkt de *NRC*-criticus zijn oordeel over Mettes in deze bespreking bij te stellen: schreef hij in 2012 nog dat 'N30' hem wel boeide; in de Van Adrichem-recensie is dit soort poëzie – de bundel *Geld* incluis – opeens 'zelden meer dan taalspel' (Van den Berg 2015). Van den Berg gaat daarmee voorbij aan de complete essayistische productie die rondom het *Nagelaten werk* op gang gekomen is, waarin nu juist wordt blootgelegd dat Mettes' taalbehandeling allesbehalve een spel is. Dat hij Mettes' werk als ingang kiest om Van Adrichems poëzie te evalueren, maakt intussen wel duidelijk dat ook critici die weinig op hebben met al te experimentele poëzie dit oeuvre als referentiepunt inzetten.

Van Adrichem zelf hanteert op zijn beurt een essay van Mettes als interpretatiekader voor een nummer van *rekto:verso* over het thema 'lichtheid in de kunst' (Van Adrichem 2013). In *De Groene Amsterdammer* noemt Tabitha Speelman Mettes in één adem met J.D. Salinger: 'Een gedicht van Jeroen Mettes of een kort verhaal van Salinger vertolkt bij uitstek de textuur van het leven' (Speelman 2012). Ná het *Nagelaten werk* hoeft Mettes niet meer uitvoerig aan het publiek van literair-kritische teksten te worden voorgesteld. De kwalificatie 'blogger' die medio 2011 nog nodig was om de aandacht van de *NRC.next*-lezer te trekken, heeft definitief plaatsgemaakt voor een auteursnaam met een duidelijk signatuur. Het is wel duidelijk dat dit voornamelijk een experimenteel signatuur is: als Mettes als *mention* opduikt, dan is het vrijwel zonder uitzondering in teksten die een meer experimenteel georiënteerde poëzie bespreken (zoals in de voorbeelden hierboven: Oosterhoff, Van der Graaff, Van Adrichem).

Mettes' consecratie als *experimenteel* dichter blijkt ook uit de creatieve receptie van zijn werk. In hun lexiconartikel sommen Bluijs en Ieven een aantal jonge dichters op die aangeven door Mettes beïnvloed te zijn: Obe Alkema, Hannah van Binsbergen,

Maarten van der Graaff, Çağlar Köseoğlu, Frank Keizer en Maartje Smits (Bluijs & Ieven 2018, 41). Het gaat zonder uitzondering om auteurs die een vaak weerbarstige, maar vooral ook sterk ideologiekritische poëzie schrijven. Auteurs die de dialoog met Mettes aangaan, zijn geen anekdotische, parlandistische of neoromantische dichters, maar eerder experimentele of theoretisch georiënteerde dichters. Hoezeer sommigen van hen het werk op waarde schatten, blijkt wel uit het feit dat zij zich er zelf creatief toe verhouden. Tonnus Oosterhoff (2015) schreef een uitvoerig essay waarin hij grip wil krijgen op Mettes' werkwijze in een poging deze na te bootsen – veel letterlijker kan 'creatieve receptie' niet in de praktijk worden gebracht. Al veel eerder nam Samuel Vriezen een formeel principe van Mettes over in de eigen essayistiek: in zijn tekst 'Variaties op een grondbeginsel' werkt hij, zoals Mettes in 'Poor Yorick Entertainment', met honderd genummerde regels. Dat is een hommage aan 'de scherpste poëzielezer in ons land van het laatste decennium' (Vriezen 2010b, 61), maar ook een manier om in het voetspoor van Mettes door te denken. De dichter-essayist wordt hier een kritische gesprekspartner, al is hij dan dood, want Vriezen kan zich niet in elke opvatting van de door hem bewonderde criticus vinden: 'Waarom zou de stichting van de lezer als subject niet als een aan de tekst immanente mogelijkheid gedacht kunnen worden?' (Vriezen 2010b, 62).

Dat creatieve receptie ook in Mettes' geval kritiek kan behelzen, is tevens zichtbaar in een recenter commentaar van Nguyễn Thị Mai, waarin zij haar pijlen richt op 'N30'. Ze laat daarin blijken dat ze moeiteloos kan worden toegevoegd aan het rijtje jonge dichters die hoogstpersoonlijk de invloed van Mettes op hun werk benoemen: 'Ik bedoel, in zekere zin heb ik geprobeerd zijn methode te stelen' (Nguyễn 2018). Ze roept haar voorbeeld echter ook tot de verantwoording, omdat de vele flarden tekst die hij in het poëtische epos heeft geselecteerd, ook voorbeelden bevatten van wat zij 'giftige taal' noemt: 'woorden zoals allochtoon en het N-woord'. Nguyễns punt is dat die selecties, hoewel kritisch bedoeld, wel degelijk een reproductie van giftige taal betekenen, en 'in het circuleren van taal schuilt beslissing, schuilt subjectiviteit, schuilt verantwoordelijkheid'.

Met deze recente kritiek uit postkoloniale hoek lijkt een nieuw hoofdstuk aan te vangen in de receptie van Jeroen Mettes. In deze bijdrage liet ik zien hoe hij bij leven een reputatie opbouwde binnen een zeer specifieke niche van het literaire veld (de poëtische blogosfeer en de academisch georiënteerde poëziekritiek), die na de publicatie van het *Nagelaten werk* ook bekrachtigd werd in het bredere literaire veld. Het afgelopen decennium is Jeroen Mettes uitgegroeid van internetpionier tot tamelijk vanzelfsprekend referentiepunt in het vertoog over contemporaine poëzie, althans waar het de meer experimentele hedendaagse dichtkunst betreft. Zijn werk en denken is een inspiratiekader voor andere (jonge) dichters en begint nu ook, zoals het commentaar van Nguyễn laat zien, zélf het object van fundamentele ideologiekritiek te worden.

Betekent dat intussen ook dat hier sprake is van canonisering, zoals Lodewijk Verduin poneerde? Mettes' receptiegeschiedenis laat zien dat daar binnen het subveld van de experimentele Nederlandstalige poëzie zeker iets voor te zeggen valt. Evengoed moeten we vaststellen dat het werk buiten dat subveld in veel mindere mate resoneert. P.F. Thomése schetst een drogbeeld als hij stelt dat Mettes alleen een groepje 'eenlingen' weet te bekoren, maar zijn poëzie en essayistiek zijn wel vooral gemeengoed geworden onder insiders in het literaire veld. Voor Arie Storm, bijvoorbeeld, is het eind 2015 nog steeds normaal om in *Het Parool* te melden dat Kees 't Hart in zijn essaybundel *Het gelukkige schrijven* (2015) over Mettes en Hugo Verdaasdonk schreef, om daaraan toe te voegen: 'Misschien kent u ze niet, maar dat is na het lezen van dit boek anders' (Storm 2015). Dat Victor Schiferli vier jaar eerder nota bene in dezelfde krant enthousiast over Mettes geschreven had, is voor Storm kennelijk geen reden om te veronderstellen dat zijn lezers Jeroen Mettes kennen. Hoe gereputeerd hij inmiddels ook is: buiten de scene die hem al vroeg omarmde, blijft Mettes een *Geheimtipp*.

Literatuur

Alkema 2017
O. Alkema, 'Er is meer, anders was hier geen rand', in: *NRC.next*, 24-2-2017, 8.

Van den Berg 2012
A. van den Berg, 'Stil tastend tussen de apendansen', in: *NRC Handelsblad*, 8-6-2012.

Van den Berg 2014
A. van den Berg, 'Een prijs voor het geweld in de taal', in: *NRC Handelsblad*, 13-6-2014.

Van den Berg 2015
A. van den Berg, 'Waar is de dichter zelf in deze soap gebleven?', in: *NRC Handelsblad*, 20-2-2015.

Van den Berg 2011
J. van den Berg, 'Dit is geen recensie', in: *Tzum*, 13-10-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.tzum.info/2011/10/recensie-jeroen-mettes-nagelaten-werk/.

Blondeau 2011
T. Blondeau, 'Dagboek van een radicaal', in: *Mare Online*, 9-6-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://mareonline.nl/artikel/1011/31/09/achtergrond/.

Bluijs & Ieven 2018
S. Bluijs & B. Ieven, 'Jeroen Mettes', in: *Kritisch literatuur lexicon van de 21e eeuw*, 137, 2018, 19-45.

Demeyer 2011
H. Demeyer, 'Literatuur als seculier verlangen. "Weerstandsbeleid" van Jeroen Mettes', *Rekto Verso*, 8-8-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op https://www.rektoverso.be/artikel/literatuur-als-seculier-verlangen-weerstandsbeleid-van-jeroen-mettes.

DERA 2013
J. Dera, 'Institutional Identity: The Case of Jeroen Mettes's Dutch Poetry Weblog (2005-2006)', in: K. Földváry (red.), *Conference Proceedings. International Research Universities Network and Catholic Universities Partnership Graduate Students' Conference*. Piliscsaba, Pázmány Péter Catholic University, 2013, 50-54.

DOMSCH 2009
S. Domsch, 'Generic Changes of Literary Criticism in Computer-Mediated Communication', in: J. Giltrow & P. Stein (red.), *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2009, 221-238. (Pragmatics & Beyond New Series 188).

FORTUIN 2006
A. Fortuin, 'Beter zonder papier', in: *NRC Handelsblad*, 2-6-2006.

FORTUIN 2011
A. Fortuin, 'Ik kerm niet, ik zoek woorden. De botsende zinnen in het bizarre werk van Jeroen Mettes (1978-2006)', in: *NRC Handelsblad*, 23-6-2011.

FRANSSEN 2011
G. Franssen, 'De mogelijkheid van iets anders. Over de productieve haat van Jeroen Mettes', in: *Parmentier*, 20, 2011, 4, 112-119.

GAENS 2011
D. Gaens, 'Over 'N30' van Jeroen Mettes', in: *De nieuwe S*, 3-12-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://denieuwes.com/2011/12/03/over-'N30'-van-jeroen-mettes/.

GERBRANDY 2011
P. Gerbrandy, 'De tragiek van het schrijverschap', in: *De Reactor*, 22-8-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.dereactor.org/teksten/de-tragiek-van-het-schrijverschap.

GERBRANDY 2012
P. Gerbrandy, 'Een absurde nominatie. Het activistische debuut van Jeroen Mettes', in: *De Gids*, 175, 2012, 4, 35-37.

'T HART 2011
K. 't Hart, 'Ik wil niet getroost worden', in: *De Groene Amsterdammer*, 37, 2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.groene.nl/artikel/ik-wil-niet-getroost-worden.

JOOSTEN 2015
J. Joosten, 'Jeroen Mettes. *N30+. Nieuwe zinnen / Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*', in: N. Geerdink, J. Joosten & J. Oosterman (red.), *De leeslijst, 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen, Vantilt, 2015, 444-445.

JOOSTENS 2013
P. Joostens, 'Leegte vol verlangen', in: *nY*, 30-4-2013, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.ny-web.be/untimely-meditations/leegte-vol-verlangen.html.

KREGTING 2012
M. Kregting, 'Jeroen Mettes (2)', in: *De honingpot*, 27-1-2012, geraadpleegd 26-4-2019 op http://dehoningpot.blogspot.com/2012/01/jeroen-mettes-2.html.

Marshall 2011
P.D. Marshall, 'Newly Mediated Media. Understanding the Changing Internet Landscape of Media Industries', in: M. Consalvo & C. Ess (red.), *The Handbook of Internet Studies*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2011, 406-423.

Menkveld 2012
E. Menkveld, 'Ellen Deckwitz wint prijs beste debutant', in: *De Volkskrant*, 15-6-2012, 23.

Mettes 2011
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Nguyễn 2018
T.M. Nguyễn, 'Aantekeningen voor 'N30'x31. I.M. Jeroen Mettes', in: *nY*, 2-1-2018, geraadpleegd 26-4-2019 op http://ny-web.be/untimely-meditations/aantekeningen-voor-'N30'x31-im-jeroen-mettes.html.

Oosterhoff 2015
T. Oosterhoff, 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt mij niet)', in: *Terras*, 9, 2015, 63-75.

Roelens 2006
X. Roelens, 'Op het randje van sentimentaliteit', in: *Krakatau*, 38, 2006, 22-28.

Rovers 2009
D. Rovers, 'De imbeciele bevestiging', in: *De witte raaf*, 140, 2009, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3441.

Rovers 2014
D. Rovers, 'Paradijs', in: *Tirade*, 58, 2014, 456.

Schiferli 2011
V. Schiferli, 'Geestig en scherp in gevecht met depressies', in: *Het Parool*, 29-6-2011.

Schipper 2011
M. Schipper, 'De Mei van onze tijd?', in: *8weekly*, 1-10-2011, geraadpleegd 26-4-2018 op http://www.8weekly.nl/artikel/9459/jeroen-mettes-nagelaten-werk-de-ei-van-onze-tijd.html.

Schoorl 2011
J. Schoorl, 'Onvoltooide leegte', in: *de Volkskrant*, 7-6-2011.

Sonnenschein 2016
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde. Jeroen Mettes' 'N30' als epos van de 21e eeuwwende', in: J. Dera, S. Postman & K. van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*. Nijmegen, Vantilt, 2016, 251-261.

Van der Straeten 2011
B. van der Straeten, 'Jeroen Mettes – Nagelaten werk', in: *Knack*, 22-8-2011, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.knack.be/nieuws/boeken/jeroen-mettes-nagelaten-werk/article-normal-25147.html.

THOMÉSE 2016
P.F. Thomése, 'Een perpetuum mobile van taal', in: *De Gids*, 178, 2016, 6, geraadpleegd 26-4-2019 op http://de-gids.nl/2016/no6/een-perpetuum-mobile-van-taal.

VAESSENS 2006
T. Vaessens, *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen, Vantilt, 2006.

VANDENBROUCKE 2006
J. Vandenbroucke, 'Geëindigd bij de G', in: *De Morgen*, 27-11-2006.

VERBOORD & JANSSEN 2015
M. Verboord & S. Janssen, 'Arts Journalism and its Packaging in France, Germany, The Netherlands and The United States, 1995-2005', in: *Journalism Practice*, 9, 2015, 6, 829-852.

VERDUIN 2016
L. Verduin, 'Leven in eenendertigvoud: een spoor', in: *n30.nl*, 16-12-2016, geraadpleegd 26-4-2019 op http://n30.nl/blog/leven-in-eenendertigvoud-een-spoor/.

VITSE 2012
S. Vitse, '"Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke?". Over poëzie en poëtica van Jeroen Mettes', in: *DW B*, 157, 2012, 4, 602-609.

VAN VLERKEN 2011
P. van Vlerken, 'Jeroen was een bijzondere jongen', in: *Eindhovens dagblad*, 9-7-2011.

VRIEZEN 2010A
S. Vriezen, 'Variaties op een grondbeginsel. Opmerkingen over Arjen Duinker en Jeroen Mettes', in: *Parmentier*, 19, 2010, 4, 58-65.

VRIEZEN 2010B
S. Vriezen, 'Voortleven en voortlezen', in: *De Buren*, 15-12-2010, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.deburen.eu/magazine/814/voortleven-en-voortlezen.

VRIEZEN 2012
S. Vriezen, 'The Poetry of Jeroen Mettes', in: *Continent*, 2, 1, 2012, 22-28.

VRIEZEN 2013
S. Vriezen, 'Andere leegtes. Uitgaande van Jeroen Mettes', in: *nY*, 17, 2013, geraadpleegd 26-4-2019 op http://www.ny-web.be/untimely-meditations/andere-leegtes-uitgaande-van-jeroen-mettes.html.

WELLMAN 2011
B. Wellman, 'Studying the Internet Through the Ages', in: M. Consalvo & C. Ess (red.), *The Handbook of Internet Studies*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2011, 17-23.

NOTEN

1. Zie https://www.blogger.com/comment.g?blogID=14933824&postID=115883099533167057, geraadpleegd op 4 december 2020.
2. Zie https://decontrabas.typepad.com/de_contrabas/2006/09/geindigd_bij_de.html, geraadpleegd op 4-12-2020.

Overzicht reacties op de weblog *Poëzienotities* van Jeroen Mettes

Naam / Maand	**7-05**	**8-05**	**9-05**	**10-05**	**11-05**	**12-05**	**1-06**	**2-06**	**3-06**	**4-06**	**5-06**	**6-06**	**7-06**	**8-06**	**9-06**	**Totaal**
Aantal posts JM	**4**	**24**	**15**	**14**	**7**	**3**	**3**	**3**	**0**	**6**	**20**	**16**	**6**	**8**	**3**	**132**
Arnoud van Adrichem				1								1				2
Tom Aner											1					1
Bas Belleman				1										1		2
Catharina Blaauwendraad		1			1		1						1			4
Thomas Blondeau														1		1
Bram * [Ieven]										1	3	2		1		7
Bart Braun												1				1
Callipyge *	1															1
Chrétien Breukers		4	1		2	1					1					9
Maurice Buehler		2									3	2				7
Rutger H. Cornets de Groot											2	5	1	2		10
Eric *														1		1
Eva Cox			5	2	1									1		9
Maarten Dessing												1		1	1	3
Remco Ekkers										1						1
Ruben van Gogh		3	5	6		1		1		1	8	1		1	1	28
Peter de Groot		2														2
Ton van 't Hof	1	4									2					7
Yasco Horsman				2			1	1			1	1			1	7
Lucas Hüsgen						1								1		2
K.P. Joggert				1												1
Jos Joosten				1	1	1					2					5
Willem Kamp			1													1
Frans-Willem Korsten		1		4	1		1			1	2	1	1			12

Naam / Maand	7-05	8-05	9-05	10-05	11-05	12-05	1-06	2-06	3-06	4-06	5-06	6-06	7-06	8-06	9-06	Totaal
Aantal posts JM	**4**	**24**	**15**	**14**	**7**	**3**	**3**	**3**	**0**	**6**	**20**	**16**	**6**	**8**	**3**	**132**
Martin van Kralingen			10	10	6	2		1		1	5	4	1	1		41
Fred Papenhove											1					1
Rob Peeters				1												1
Bertus Pieters												2	3	1		6
Marc Reugebrink				2							1					3
Jan de Roder				2												2
Xavier Roelens					2	1					3		1	1		8
Alexis de Roode							1			1						2
Hannie Rouweler			1	1												2
Arne Schoenvuur												2		1		3
Shrdlu *											1					1
Ron Silliman			1													1
Ivo Slangen				1												1
Richard Steegmans		1														1
Erwin Troost			2	2							1					5
Han van der Vegt		1	1								1					3
Herlinda Vekemans		4	1	2		2		1			2		1			13
Abe de Vries						1										1
Samuel Vriezen	2	9	4	10	3	2	1			1	7	6	2		1	47
Christiaan Weijts												1				1
Wouter Ydema												1				1
Harry Zevenbergen		1														1
Totaal unieke reageerders	3	12	11	17	8	9	5	4	0	7	19	15	8	13	4	

'Im Universum der Poesie ruht nichts'

Mettes en de Duitse Romantiek

Aukje van Rooden

'De taal van de dichter is de taal van de gemeenschap, welke die ook moge zijn' (Paz 1990)[1] – het is op z'n minst een verwonderlijk motto voor een 'eenmansavant-garde' (Sonnenschein 2016), een *einzelgänger* die slechts weinigen persoonlijk hebben gekend. Het motto van Octavio Paz, dat Jeroen Mettes zowel aan 'N30' als aan zijn weblog *Poëzienotities* meegaf, is daarom ongetwijfeld niet alleen een theoretische beginselverklaring, maar ook een inzicht – een strohalm misschien zelfs – na een periode van 'schijnbare totale uitdoving van sociaal verlangen' (2011a, 344). Dichten, zo luidt dit inzicht, hoe solitair ook als activiteit, is het *tegenovergestelde* van een eenzame terugtrekking uit de wereld. Het is, en kan niets anders zijn dan, een vorm van sociaal bestaan, van in-gemeenschap-zijn. Of beter: juist *in en door* haar terugtrekking uit de gemeenschap is de taal van de dichter sociaal, de taal van de gemeenschap – wat die gemeenschap ook moge zijn.

Maar hoe brengt de dichterlijke taal de gemeenschap precies tot spreken? En om wat voor gemeenschap gaat het hier? Voor het antwoord op deze vragen moeten we te rade gaan bij de vroege Romantici van Jena – de *Frühromantiker* – die het gros van Mettes' overige motto's bevolken: Friedrich Schlegel, Friedrich Hölderlin, Novalis en het tijdschrift *Athenaeum* (1798-1800) dat hun belangrijkste platform vormde. Meer nog dan het werk van Deleuze en Guattari of de Amerikaanse *new sentence*-dichters, is de vroegromantische traditie namelijk bepalend geweest voor Mettes' visie op de verbondenheid van literatuur en gemeenschap. In de Jena-romantiek vinden we volgens hem dan ook niet alleen het theoretisch fundament van onze moderne literatuur, maar ook van onze moderne gemeenschap – en dat in nauw onderling verband. 'What interests us in romanticism is that we still belong to the era it opened up', zo citeert Mettes romantiekinterpreten Jean-Luc Nancy en Philippe Lacoue-Labarthe in een van de motto's bij zijn onvoltooide proefschrift (2013c; Lacoue-Labarthe & Nancy 1988, 8).

Een onderzoek naar wat Mettes de 'poëtische moderniteit' (Mettes 2013b) noemt – en die niet alleen het vormloze vers betreft, maar vooral ook de moderne tijd voor zover die uitgedrukt wordt in deze vormloosheid – zal volgens hem dus moeten vertrekken vanuit die romantische traditie, een vertrekpunt dat *unzeitgemäß* is, hetgeen

voor Mettes ook altijd betekent: antikapitalistisch. '[D]e belangrijkste keuze vandaag', zo stelt hij in een van zijn laatste blogposts,

> is die tussen a) een consumptieliteratuur […] en b) een bepaalde herwaardering, een reaffirmatie *if you will*, van de Romantiek. […] Romantiek in de eenvoudige zin van *seculier verlangen*. Literatuur als seculier verlangen. Dus dát of literatuur als prestigieus consumptie-artikel [sic]. (2011a, 239)

Dat dit seculiere verlangen niets anders is dan het sociale verlangen dat van moderne poëzie uitgaat, zal ik hier uitwerken aan de hand van drie centrale romantische categorieën in het werk van Mettes: die van het gemeenschappelijke, het fragmentarische en het prozaïsche.

Het gemeenschappelijke

Hoewel men uiteraard ook vóór de Romantiek nadacht over de gemeenschap, neemt dit denken een duidelijk *moderne* vorm aan ten tijde van de Franse Revolutie (1789-1799). De overgang van monarchie naar republiek is namelijk niet alleen in politiek opzicht revolutionair, maar vooral ook wat betreft het theoretische zelfbegrip van het Franse volk. Niet langer wenst dat volk zich te onderwerpen aan een door God of traditie overgeleverde externe macht en met de eerste Franse Republiek sticht het in feite *zichzelf* als politieke autoriteit. Deze zelf-constitutie wordt rond 1800 in theoretisch opzicht weerspiegeld in de filosofie van Immanuel Kant (1724-1804), die een radicaal *ondogmatisch* denken voorstaat, een denken dat zich op niets anders grondt dan zijn eigen denkvermogen en uiteindelijk dus, net als het Franse republikeinse volk, zelf-constituerend is. Beide ontwikkelingen leiden volgens Mettes tot het historische momentum waarin de literatuuropvatting van de Jena-Romantiek heeft kunnen ontstaan:

> [T]he French Revolution is the inspiring yet external metaphor for the more profound Copernican Revolution in philosophy initiated by Kant and radicalized by Fichte in his doctrine of the absolute "I" positing itself and its world. […] [T]he gesture is surely a significant moment in the history of thought, and through the writings of the Jena *Frühromantiker* and, somewhat later, Samuel Taylor Coleridge in England, it will have profound repercussions for literature and literary theory. (2013b)

De voor Mettes cruciale toevoeging van de Jena-romantici aan dit moderne idee van zelf-constitutie, is hun nadruk op de noodzakelijke *esthetische* of *poëtische* dimensie ervan. De hoogste act van de menselijke rede is een esthetische act, zo heet het in een van de vroegste programmaverklaringen van de Duitse Romantiek (Schelling 1996,

60-63).[2] Immers, wat is een constitutie zonder vooraf gegeven grond anders dan een *inventie*, een *creatie*? Voor Mettes' begrip van de poëtische moderniteit is dit een cruciaal inzicht, omdat het toestaat de poëtische vorm op te vatten als iets wat niet van buitenaf is opgelegd (zoals bijvoorbeeld in het geval van rijm of de sonnetvorm), maar als iets wat *in het creatieve proces zelf* ontstaat of, sterker nog, in feite *niets anders is dan* dit creatieve proces van het-zichzelf-vormen. Vorm en inhoud vallen samen in deze act van een zich vormende vorm. Het is veelzeggend dat wat de Jena-romantici 'poëzie' noemen, dit vormende vermogen is en niet het gedicht – hetgeen de basis vormt voor wat Mettes 'poëtische differentie' (2013c) noemt: het feit dat poëzie iets *anders* is dan het poëtisch werk, iets méér, iets wat die werken overschrijdt of doortrekt en wat eerder de *mogelijkheidsvoorwaarde* voor het gedicht is dan dat het ermee samenvalt.[3]

Voor de Jena-romantici ligt het primaat bij dit vormende vermogen, omdat het *de* uitdrukking vormt van het moderne autonome individu zoals dat zich rond 1800 manifesteert. Ook Mettes legt dit verband: 'Een gedicht is een ding, of in ieder geval: een *individu*. Het staat rechtop' (2011a, 271, mijn cursivering). Wat een gedicht individualiteit – of zo je wil 'karakter' (2011a, 213) – verleent is paradoxaal genoeg niet een vorm van individualisme of subjectivisme, maar heeft alles te maken met zijn *gemeenschappelijke* aard. De individualistische persoonlijkheidscultus die doorgaans met de Romantiek verbonden wordt, berust dan ook op een misvatting.[4] Voor de Jena-romantici is poëzie niet individualistisch – 'narcistisch' zou Mettes zeggen (2011a, 239) – maar in-dividueel: ongedeeld of ondeelbaar, een compositie die precies als com-positie een bepaalde *samen-hang* uitdrukt in plaats van een geïsoleerde, navelstaarderige subjectiviteit. Een individu, zo beweert Schlegel dan ook, '[enthält] ein ganzes System von Personen in sich' (Athenaeum Fragmente 121), hetgeen het gedicht als uitdrukking van die individualiteit tot 'eine Art Microkosmus' maakt (Athenaeum Fragmente 245). Of, zoals Mettes het twee eeuwen later even romantisch als bondig stelt: 'Een zin impliceert/is een microkosmos' (2011a, 352)

Deze poëtische microkosmos – en de basiseenheid daarvan is volgens Mettes dus de *zin* – bestaat altijd uit een min of meer toevallige samenkomst van elementen, zonder blauwdruk of vooraf gegeven plan: 'geen Vorm, geen Zelf, geen Beeld, geen Structuur, zelfs geen Fragment –, alleen "het proza van de wereld"' (2011a, 351),[5] dat ontstaat uit wat de schrijver 'voor de voeten valt, te "binnen" schiet' (2011a, 348). Inderdaad bestaat een poëtisch werk volgens de Jena-romantici uit 'ein bunter Haufen von Einfällen', enkel bijeengehouden door 'jenes freie und gleiche Beisammensein worin sich auch die Bürger des vollkommnen Staats […] dereinst befinden werden' (Schlegel 1967, Kritische Fragmente 10). Opnieuw zien we hoe het poëtische en het politieke samenkomen. Juist in zijn niet-vooropgezette, toevallige ontstaan, is het gedicht de uitdrukking van een vrij en gelijkwaardig samenzijn, van een gemeenschap, 'welke deze ook is'. Niet van deze of gene identificeerbare gemeenschap, maar van een 'wij'

dat nog een vraag is op het moment van spreken, dat zich pas vormt *in en met* het spreken, in en met de poëtische taal.

Zij mag dan willekeurig zijn, de gemeenschap die zodoende tot uitdrukking komt, is volgens de Romantische traditie waarin Mettes zich plaatst juist *vanwege* die willekeur dus altijd democratisch – of republikeins, zoals de Romantici zouden zeggen: ‘Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigner Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen’ (Schlegel 1967, Kritische Fragmente 65). Mettes’ bondige uitleg hiervan luidt: ‘Willekeur als garantie voor absolute democratie’ (2011a, 349). Deze willekeur heeft uiteraard gevolgen voor de poëtische vorm. Waar de politieke vorm van de moderne gemeenschap alleen die van de democratische zelfconstitutie kan zijn, kan haar poëtische vorm volgens Mettes niet anders begrepen worden dan als een *epos*, dat wil zeggen als ‘een lang gedicht dat verknoopt is met het leven van de gemeenschap en dat in zijn geheel niet narratief hoeft te zijn’ (2011a, 349). ‘Het ultieme politieke gedicht is het epos, “the tale of the tribe”’ (2011a, 354; met verwijzing naar Ezra Pound), zo concludeert Mettes dan ook. Opnieuw sluit hij zich hiermee onomwonden aan bij de romantische poëzieopvatting. ‘Die romantische Poesie’, zo stelt Schlegel in het beroemde fragment 116 van *Athenaeum*, ‘kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden’ (Athenaeum Fragmente 116). Een affirmatie van de Romantiek betekent voor Mettes dus een affirmatie van de bij uitstek politieke vraag die ten grondslag ligt aan moderne poëzie: die naar de mogelijkheid van een gemeenschappelijk historisch spreken bij gebrek aan een vooraf gegeven ‘wij’.[6]

Het fragmentarische

Dat dit gemeenschappelijke spreken, of spreken van het gemeenschappelijke, het moet doen zonder vooraf gegeven grond of afbakening van een historisch ‘wij’, wil niet zeggen dat het zich vanuit het niets constitueert. Juist door het gebrek aan een externe autoriteit, moet het vormende vermogen van de poëzie gewoon maar ergens beginnen, vanuit het gegevene, vanuit alles of niets in het bijzonder – als ‘een inleiding in het midden’.[7] Poëzie, zo stelden de Jena-romantici, is daardoor altijd een tussencategorie, bemiddeld en bemiddelend, van de orde van het ‘halverwege’ zonder begin of eind.[8] Enkel vanuit die positie *in medias res* kan de omringende wereld namelijk worden gereflecteerd, *the tale of the tribe* verwoord.

Vanwege deze middenpositie is het spreken van de gemeenschap echter nooit af. Het bereikt nooit het punt waarop alles gezegd is, het verhaal verteld. Noch is er een duidelijk beginpunt, een oorspronkelijk, eerste woord. Er zijn alleen lopende gesprekken, stemmen, flarden, fragmenten. Niet voor niets hebben de Jena-romantici het

fragmentarisch schrijven tot hun belangrijkste stijlvorm verheven. De volumes van het tijdschrift *Athenaeum* (1798-1800) bestaan voor het merendeel uit collecties fragmenten, aangevuld met evenzo fragmentarische essays waarin betogende, dialogische en dichterlijke vormen elkaar afwisselen. Ook de door de Romantici gecomponeerde romans – Friedrich Schlegels *Lucinde* en Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* – zijn onaf gebleven. Eerder dan op een poëtisch onvermogen of luiheid, wijst dit fragmentarisme op wat Mettes de doelbewuste 'uitwissing van vorm' (2011a, 349) noemt. Ook Nancy en Lacoue-Labarthe benadrukken dat het fragment begrepen moet worden als een '"forme sans forme"', als 'la forme sans ce qu'il y a d'extérieur, de calculé, d'artificiel dans la forme' (1978, 184).

Het fragmentarische werk is dus niet alleen een vanuit het midden ontstane vorm-zonder-vorm omdat het tot stand komt uit een bonte hoop toevallige invallen, maar ook omdat het een *oneindig open* vorm heeft. Er kan altijd een inval, een stem, een wending toegevoegd worden. Het organiserende principe van het fragmentarisch schrijven is volgens Mettes dan ook niet een bepaalde kern of nog te bereiken groter geheel, maar dat van de *reeks*, de oneindige aaneenschakeling of 'eine Kette' (Schlegel 1967, Athenaeum Fragmente 77), het principe van n+1: 'Een serie, een reeks: niet potentieel maar werkelijk oneindig – de beweging van een oneindigheid. De oneindige reeks = alles *minus* totaliteit' (Mettes 2011a, 351). Dit laatste is wat de Jena-romantici in fragment 116 van *Athenaeum* de oneindige wording van poëzie noemen: 'Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann' (Schlegel 1967, Athenaeum Fragmente 116).

Opnieuw zien we hoe het vormende vermogen van de poëzie voorrang krijgt boven het gevormde gedicht. Het gedicht mag dan een tijdelijke stolling zijn van de poëtische beweging, om daadwerkelijk proza van de wereld te zijn, moet het zich volgens de Jena-romantici rekenschap geven van 'der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos' (Schlegel 1967, Ideen Fragmente 69) en daarom steeds weer worden opengebroken, omgevormd, ondervraagd, aangevallen. 'Im Universum der Poesie [...] ruht nichts' (Schlegel 1967, Athenaeum Fragmente 434), zo heet het in een ander fragment. Voor Mettes is het vooral de poëtica van de *new sentence*-dichters die deze oneindige beweeglijkheid tot stand kan brengen, dat wil zeggen een poëtica van de *non sequitur:*

> conclusie die niet volgt uit de premissen, het vreemde element in het vertoog. Een vertoog van vreemde eenden. Geen logische, narratieve, thematische eenheid. Er is eenheid in snelheid/ontsnapping. Het moet lineair gelezen worden, maar niet per se (liever niet) van begin tot eind. De kortste afstand tussen twee punten is de rechte lijn, maar de lijn gaat aan elk punt vooraf. Het midden, de versnelling, komt eerst. (Mettes 2011a, 349; vgl. ook 344)

Net als het poëticaal en poëtisch werk van de Jena-romantici, kan 'N30' dan ook in willekeurige volgorde gelezen worden. Niet alleen volgen de verschillende hoofdstukken elkaar zonder dwingende logica op, ook *binnen* de hoofdstukken kan de lezer op elk willekeurig moment instappen. Sterker nog: het merendeel van de passages en zinnen begint *zelf* ergens in het midden, geopend door een gedachtestreepje (–) of beletselteken (…) om vervolgens weer even plotseling onderbroken te worden door een register- of perspectiefwisseling, interpunctie of witregel.

Wanneer we Mettes' op de Romantiek geënte visie op het fragmentarische en gemeenschappelijke karakter van poëzie samennemen, krijgen we goed zicht op de *meedogenloosheid* die het sociale verlangen van poëzie volgens Mettes noodzakelijkerwijs behelst. Om eeuwig in beweging te blijven, moet poëzie zowel vormend als vernietigend, zowel construerend als destructief zijn. Of beter gezegd: vormend *want* destructief: 'Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos aus der eine Welt entspringen kann' (Schlegel 1967, Ideen Fragmente 71), zoals Mettes Schlegel herhaaldelijk citeert (bijv. 2011a, 355; 2013c). Aangezien de uit de chaos ontspringende wereld vanaf de moderniteit altijd *onze* gemeenschappelijke wereld is – de wereld waarvan wij de gelijke en vrije burgers vormen – kan Mettes de beweeglijke dynamiek van poëzie niet anders zien dan als een *wereldburgeroorlog*: 'Voor zover een zin werelds is, is schrijven gecondenseerde wereldoorlog, en voor zover er in laatste instantie maar één wereld is en één open continuüm van talen, een wereldburgeroorlog'. Om daaraan toe te voegen: 'Mooi onderwerp voor een epos' (2011a, 352).[9]

Het prozaïsche

Ondanks de pathetiek van Mettes' vocabulaire, is het belangrijkste romantische kenmerk van zijn poëtica misschien wel haar nadruk op het *prozaïsche* van poëzie, dat wil zeggen het alledaagse, letterlijke, zelfs mondaine karakter ervan. De drijvende kracht achter de poëtische wereldburgeroorlog is namelijk niet een utopisch vergezicht of esthetische hoogvlakte, maar juist de wereld zelf in al haar alledaagsheid: '[e]en brood kopen, een vlucht vogels, een vallende bom' (Mettes 2011a, 351), of zoals de romantici het – toegegeven, iets lyrischer – verwoordden: 'Sie [die Poesie] umfaßt *alles* […] bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang' (Schlegel 1967, Athenaeum Fragmente 116; mijn cursivering). Poëtische taal drukt met andere woorden *de wereld zelf* uit. '[H]et gedicht vertelt niets, laat niets zien, heeft geen thema' (Mettes 2011a, 350), maar is zelf het zich uitschrijvende ritme 'waarin de feiten aan ons verschijnen', 'een onmiddellijk in de wereld zijn door de zinnen' (Mettes 2011a, 352).

Ook in het vooropstellen van dit 'wereldse of sociale aspect van taal' (2011a, 352) laat Mettes zich dus inspireren door de Duitse Romantiek, al bestaat de specifieke

kracht van zijn poëzie er in dat hij dit aspect tot ver voorbij romantische standaarden doorvoert. Zoals we zullen zien neigden de romantici volgens Mettes wellicht nog te zeer naar een 'verwonderingspoëtica', waarin het alledaagse 'met epifanische radioactiviteit ("verwondering", bevestiging van hogerhand)' geladen wordt (2011a, 350). Inderdaad kan Novalis' bekende oproep om de wereld te 'romantiseren' gezien worden als een poging om de achttiende-eeuwse gemechaniseerde en geseculariseerde wereld opnieuw te betoveren. De 'ursprünglichen Sinn' van de wereld vinden we volgens Novalis terug door 'dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein' te geven (Novalis 1992, Aforismen 20; vgl. Mettes 2013c). Cruciaal is echter dat de Jena-romantici met deze betovering *geen* beroep meer doen op hogere, bovenwereldse sferen. Integendeel, het gaat hen juist om een herwaardering van de zin van *deze* banale, bekende wereld, die zich in poëzie opnieuw, of *als* nieuw, aan ons kan voordoen.

'Die Idee der Poesie ist die Prosa', zo vat Walter Benjamin de grondgedachte van de Duitse Romantiek samen, een grondgedachte die volgens hem 'einen völlig neuen Grund der Kunstphilosophie' impliceert (Benjamin 1978, 100). Het prozaïsche karakter van poëzie wordt door Benjamin met name afgeleid uit wat hij de 'nuchterheid' van Hölderlins gedichten noemt. Vergeleken met premoderne poëzie laten deze gedichten zich weinig gelegen liggen aan het traditionele rijm of metrum en zijn ze doorspekt met de meest banale bij- en voegwoorden. Ook inhoudelijk werkt die nuchterheid door. Ondanks de vele lyrische natuurbeschrijvingen en verwijzingen naar de Antieken, zijn Hölderlins gedichten veeleer anekdotisch dan lyrisch van aard. 'Hölderlin *appelle un chat un chat*', zo beweert ook Lacoue-Labarthe (2002, 87). Het cruciale – en inderdaad *moderne* – effect is dat deze romantische poëzie elke mogelijke *allegorische* betekenis laat stuklopen op wat Schelling in navolging van Coleridge een '*tautegorisch*' spreken heeft genoemd (Schelling 1907): deze poëzie is niet een uitdrukking van iets *anders* (*allos*) – een Goddelijk domein, een glorieus verleden, een moreel dictum – maar bepaalt en betekent zichzelf (*tautos*).

Juist door deze nuchterheid of letterlijkheid kunnen gedichten dus op zichzelf staan – als een autonoom individu, zoals we zagen. Bij Benjamin heet het dat prozaïsche gedichten 'im eignen geistigen Leben stehen in dem nun die Nüchternheit erlaubt, geboten, ist, weil es in sich heilig ist' (1977, 125). Wanneer we erkennen dat er niets is dan deze wereld, onze wereld, en poëzie precies daarop betrekking heeft, dan kan dat niet anders dan volgens een vorm van zelfbepaling waarin de dichter gebruikmaakt van het 'proza van de wereld'. In 'N30' lijkt het proza van de wereld zich inderdaad op een nauwelijks gefilterde wijze op te dringen. Flarden van gesprekken, reclameslogans, nieuwsberichten en filosofische beschouwingen wisselen elkaar met grote willekeur af, wat inderdaad de indruk wekt van een *onbemiddeld*, onmiddellijk 'in de wereld zijn door de zinnen' (2011a, 352). Het is alsof je je als lezer ingeblikt

in een opnameapparaat met Mettes' ongerichte, haperende gang mee door de wereld beweegt, een seminar bijwoont, tv kijkt, het bed omwoelt. Tegelijkertijd is de wereld waarin bewogen wordt groter en veelvormiger dan die van dit ene individu. Uit de willekeurige slalom langs historische en culturele piketpaaltjes doemt een wereld op die onmiskenbaar ook de *onze* is, met zijn lege kantoorpanden, verkiezingsbeloften, Europese intellectuele traditie en fascinatie voor Hollywoodsterren.

Voor een dichter die het proza van de wereld als de taal van de *gemeenschap* beschouwt, is het prozaïsche karakter van die taal cruciaal. Door dat prozaïsche karakter probeert 'N30' die gemeenschap namelijk op geen enkele manier te identificeren, laat staan te mythologiseren. 'Geen Vorm, geen Zelf, geen Beeld, geen Structuur', zo zagen we al (2011a, 351).[10] Hoewel 'N30' een duidelijke plaats- ('De N van "N30" staat ook voor Nederland', (2011a, 354)) en tijdsbepaling (30 november 1999) kent, gaat het in dit prozagedicht niet om een figuurlijke *omtrek*, maar om een letterlijk *doortrekken* van en *onttrekken* aan de gemeenschap, een beweging die volgens Benjamin een ingrijpende verandering van de 'innerster Zuzammenhang jeder dichterischen Welt' betekent, omdat deze samenhang er niet aan wordt opgelegd, maar zich 'von der gestalteten Mitte her notwendig Gestaltung von Vers zu Vers dringt' (1977, 111). Het romantische onderscheid tussen het gedicht en poëzie indachtig, omschrijft Benjamin deze andere samenhang als *das Gedichtete*: *het gedichte*. 'Compositie is geen vormgeving', zo stelt Mettes in dezelfde geest, 'maar de productie van een autonoom blok affecten (d.i. een GEDICHT), ritmisch onttrokken aan de taal van een gemeenschap. Een gedicht doet iets. *Is* iets' (2011b, 230; vgl. 2011a, 344).

Wanneer je deze gedachte zoals Mettes radicaal doorvoert, kan een aan de taal van de gemeenschap onttrokken gedicht niets anders zijn dan een *gemeenplaats*: 'Een dichter is niet iemand die rare dingen zegt – orakel, profeet, magiër mysticus, ironicus… – maar iemand die zo groot mogelijke gemeenplaatsen componeert' (2011b, 230-231). De allergrootste gemeenplaats is uiteraard de wereld, *onze* wereld, die – volgens het prozaïsch poëtische devies geen 'rare' dingen te zeggen – in de taal van die wereld zelf uitgedrukt dient te worden. Dat die taal van de gemeenschap aan het begin van de eenentwintigste eeuw een andere is dan die van het achttiende-eeuwse Jena moge duidelijk zijn. En dus spreekt Mettes niet van Germanië, gevluchte goden, brood en wijn, maar van Marokkaanse jongens, de verzorgingsstaat, massapsychose en cheeseburgers.

Hoe gesitueerd deze taal ook is, zij moet volgens Mettes tegelijkertijd als *universeel* opgevat worden. Of beter gezegd: juist *omdat* zij de taal is van ons gesitueerde samenzijn, is deze poëtische taal universeel. Opnieuw sluit Mettes zich hierin aan bij Schlegel:

> 'all men' can never be Man in general. Hence Schlegel's great dictum: 'Jeder rechtliche Autor schreibt für iemand oder vor Allen' (Schlegel X, 178) or, better, 'für Allen [sic] *und* Keinen' at the same time. The political stance of the work of art is always the same: it is aristocratic and revolutionary. As such, it may be said to surpass the merely subjective (the 'personal') and the merely objective (the 'factual'), and can thus be called universal. (2013a)[11]

De taal van de dichter is met andere woorden altijd de taal van de wereld, niet omdat die wereld *als zodanig* erin geflecteerd of uitgedrukt wordt, maar omdat 'de wereld ons werk [is]' (Mettes 2011a, 293).

Tot besluit

In het voorgaande hebben we gezien hoe we de woorden 'ons', 'werk' en 'wereld' moeten opvatten en problematiseren. Hoezeer Mettes de romantische traditie hierin ook volgt, zijn belangrijkste reserve ten aanzien van die traditie is wellicht dat precies de gemeenschappelijke, fragmentarische en prozaïsche eigenschappen van poëzie kunnen leiden tot een kritiekloze acceptatie, of zelfs ophemeling, van de status quo. Hier dreigt de romantische poëtica om te slaan in de door Mettes zo verguisde kapitalistische poëtica van de consumptieliteratuur. Het risico van een herhaalde dichterlijke zelf-vormgeving is immers dat zij de gemeenplaats als spiritueel inzicht presenteert. Als een kapitalistisch opium voor het volk, zou poëzie zo kunnen bijdragen aan een cultus waarin elke voorspelbare nieuwe variant van hetzelfde wordt gepresenteerd als *must have*, waarin de wereld steeds opnieuw wordt opgetuigd zonder haar te veranderen.[12]

Het Romantische 'sociale verlangen' dat Mettes in poëzie herkent, is daarom beslist *niet* het verlangen samen te vallen met de wereld, maar *het verlangen zelf* naar het vormen van een wereld: 'Wat bevestigd moet worden is dan ook niet de wereld als zodanig, maar de wereld als ons werk, ons verlangen' (2011a, 312-313) Paradoxaal genoeg ontstaat dat verlangen alleen wanneer we ons op de *rand* van de wereld begeven, daar waar nog geen sociaal verband bestaat – in 'een eenzaamheid die groter is dan het individu en noodzakelijk voor een opening naar buiten' (2011a, 313).

Literatuur

BENJAMIN 1977
W. Benjamin, 'Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: "Dichtermut" und "Blödigkeit" (1914-1915)', in: *Gesammelte Schrifte* II.1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 105-126.

BENJAMIN 1978
W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

LACOUE-LABARTHE & NANCY 1978
Ph. Lacoue-Labarte & J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand.* Parijs, Seuil, 1978.

LACOUE-LABARTHE & NANCY 1988
Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism.* New York, State University of New York Press, 1988.

LACOUE-LABARTHE 2002
Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème.* Parijs, Galilée, 2002.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Amsterdam, De Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe Zinnen*. Amsterdam, De Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2013a
J. Mettes, 'The Poetry of the Formless: Preface', in: *n30.nl.* Geraadpleegd 1-12-2020 op http://n30.nl/.

METTES 2013b
J. Mettes, 'Chapter 2: The Critical Age', in: *n30.nl.* Geraadpleegd 1-12-2020 op http://n30.nl/.

METTES 2013c
J. Mettes, 'Chapter 3: Poetic Difference', in: *n30.nl.* Geraadpleegd 1-12-2020 op http://n30.nl/.

NOVALIS 1992
Novalis, 'V. Aphorismen und Fragmente (1798-1800)', in: *Aphorismen.* Frankfurt am Main, Insel, 1992.

PAZ 1990
O. Paz, *De boog en de lier. Het gedicht, de poëtische openbaring, poëzie en geschiedenis.* Amsterdam, Meulenhoff, 1990.

VAN PEPERSTRATEN 2008
F. van Peperstraten, 'Proza en alledaagsheid in Heideggers interpretatie van Hölderlin', in: *De Uil van Minerva*, 22, 2008, 23-39.

Van Rooden 2011
A van Rooden, 'Hebben we eigenlijk nog wel iets aan poëzie? Hölderlins erfenis gewogen door Lacoue-Labarthe en Badiou', in: *Spiegel der Letteren*, 53, 1, 61-79.

Van Rooden 2015
A van Rooden, *Literatuur, autonomie en engagement*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

Schelling 1907
F.W.J. Schelling, 'Philosophie der Mythologie', in: *Werke*. Band 3. Leipzig, F. Eckhardt, 1907.

Schelling 1996
F.W.J. Schelling, 'Het oudste systeemprogramma (1796/97)', in: *Filosofie van de kunst*. Amsterdam, Boom, 1996, 60-63.

Schlegel 1967
Fr. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Band 2. München etc., Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. Grotendeels in het Nederlands vertaald in: F. Schlegel, *Athenaeum, Fragmenten, essays, kritieken.* Amsterdam, Octavo, 2014.

Sonnenschein 2016
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde', in: J. Dera, S. Posman & K. van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium*. Nijmegen, Vantilt, 2016, 251-261.

Noten

1. De Nederlandse vertaling van dit citaat wijkt op twee belangrijke punten af van het Spaanse origineel. In *El arco y la lyra* schrijft Paz: 'El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualquiera que ésta sea'. Niet alleen spreekt Paz van *zijn* gemeenschap, ook bestaat er in het Spaans geen misverstand over dat het 'die' in 'welke *die* ook moge zijn' verwijst naar de *gemeenschap* (gezien het vrouwelijke aanwijzend voornaamwoord *esta*), terwijl in het Nederlands de mogelijkheid blijft bestaan dat 'die' verwijst naar de *taal*.
2. Dit anonieme document wordt afwisselend toegeschreven aan Hegel, Schelling en Hölderlin.
3. Schlegel spreekt in dit verband van '*Transzendentalpoesie*' (Athenaeum Fragment 238). Vgl. Mettes 2013b.
4. Zie over die misvatting ook mijn hoofdstuk 'Het Romantische paradigma' (Van Rooden 2015).
5. Het is niet duidelijk wie Mettes precies citeert als hij het over 'het proza van de wereld' heeft. Waarschijnlijk is dat hij in één beweging het amalgaam van referenties heeft willen aanduiden dat zijn voorgaande uitspraak ondersteunt: het hoofdstuk 'La prose du monde' uit Foucaults *les mots et les choses* (1966), Merleau-Ponty's *La prose du monde* (1969), dat op zijn beurt weer een verwijzing is naar Hegels *Glauben und Wissen* (1802), en de algemene receptie van Balzacs en Flauberts werk in deze termen.
6. Vgl. Mettes 2011a, 344: 'Probleem: de mogelijkheid van een gemeenschappelijk spreken (poëzie) bij gebrek aan "wij"'.

7. Vgl. Mettes 2011a, 354: '"N30" zie ik als een prolegomenon voor een toekomstig epos (waarvan het uiteindelijk deel zal uitmaken als structuurelement, als inleiding in-het-midden), een uitgebreide hoop op een epos als vertelling, een vraag naar de stam en een vraag naar zijn geschiedenis'.

8. Dit bemiddelde-bemiddelende karakter van de Romantische poëzie wordt ook benadrukt in Benjamin 1978.

9. Zie ook Mettes 2011a, 344: 'Waar een zin is, is altijd een wereld […] En waar zinnen met elkaar botsen vindt zoiets plaats als een tekstuele wereldburgeroorlog. Het gaat er niet om wat dan ook te "ondermijnen", of om woedende wereldburgeroorlogen te beschrijven maar om sociaal (of zelfs ontologisch) antagonisme – met al zijn catastrofale en utopische mogelijkheden – te *schrijven*'.

10. Dat dit inzicht niet voor de hand ligt blijkt uit de omvangrijke discussie die is ontstaan ten aanzien van de receptie van Hölderlins 'alledaagse' poëzie. Zie hiervoor onder meer Van Peperstraten 2008 en Van Rooden 2011.

11. Mettes verwijst naar Schlegel 1967, Kritische Fragmente 85. Dat Schlegel – en Mettes met hem – de politieke houding van het werk hier als aristocratisch omschrijft, staat geenszins op gespannen voet met het democratische of republikeinse gehalte dat we er eerder aan toekenden, zoals *Athenaeum* fragment 214 aangeeft: 'Die vollkommne Republik müßte nicht bloß demokratisch, sondern zugleich auch aristokratisch und monarchisch sein; innerhalb der Gesetzgebung der Freiheit und Gleichheit müßte das Gebildete das Ungebildete überwiegen und leiten, und alles sich zu einem absoluten Ganzen organisieren' (Athenaeum Fragmente 214).

12. Vgl. Mettes 2011a, 306. Mettes verwijst hier naar Benjamins 'Kapitalismus als Religion'.

Broodjeszaak in de woestijn of collectief leven

Gemeenschappelijkheid door charisma

Frans-Willem Korsten

> Iedere keer als een groot hermetisch dichter opduikt of poëtische stromingen in verzet komen tegen de waarden van een bepaalde maatschappij, moet men erop verdacht zijn dat die maatschappij, en niet de poëzie, ongeneeslijke kwalen vertoont. En deze kwalen kunnen gemeten worden door op twee omstandigheden te letten: het ontbreken van een gemeenschappelijke taal en de doofheid van de maatschappij voor het lied van de enkeling.
>
> Octavio Paz, *De boog en de lier*, 44

Gemeenschappelijkheid door bezielde taal

Het motto van Mettes' blog *Poëzienotities* was: 'De taal van de dichter is die van de gemeenschap, welke die ook moge zijn', een motto dat terugkeert in het prozagedicht 'N30'. Dat motto werd, ironisch of veelzeggend genoeg, een van de meest aangehaalde frasen uit zijn werk en was ontleend aan een essay over dichterschap: *De boog en de lier* (1990), dat in het origineel verscheen in 1956. Auteur was de Mexicaanse dichter, diplomaat en wetenschapper Octavio Paz (1914-1998). Diens naam en werk vormden geen aanleiding tot veel nadere overweging in de duiding van het motto. Het tweede deel van het motto – 'welke dat ook moge zijn' – leidde tot nog minder reflectie. Het motto werd gewoon in veelvoud aangehaald, als vanzelfsprekend, of vanuit een stilzwijgend verlangen. Daardoor bleef onderbelicht dat Paz de dichter in zijn essay beschouwde als een magiër, en dat de poëzie hierin bestond een opening te zoeken: 'Het vinden van de uitgang: het gedicht'.[1] In deze context kan de frase 'welke die ook moge zijn' op twee manieren worden gelezen. Enerzijds betekent het willekeurig welke gemeenschap, anderzijds een gemeenschap van een toekomst: 'welke die ook moge zijn.' De dichter is in het laatste geval geen spreekbuis van een al bestaande gemeenschap, maar eerder een actor die zo'n gemeenschap 'opent', oproept of mogelijk maakt.

In verband tot dit laatste lees ik het begrip 'vluchtlijn' – bij Gilles Deleuze en Félix Guattari: *ligne de fuite*. De Nederlandse vertaling 'vluchtlijn' heeft hier eenzelfde pro-

bleem als het Engelse 'line of flight'. Vertaler Brian Massumi zegt er over: '*Fuite* covers not only the act of fleeing or eluding but also flowing, leaking, and disappearing into the distance (the vanishing point in a painting is a *point de fuite*). It has no relation to flying'.[2] Anders gezegd: de vluchtlijn is een poging te ontkomen, te ontsnappen, misschien in een rechte beweging, maar misschien ook in een vloeiende beweging, of zelfs een lekkende. Zo'n mogelijkheid tot ontsnapping, ook als het een vorm van lekken is, wordt in Mettes' werk gezocht door een vorm van gemeenschappelijkheid die gecreëerd wordt vanuit poëzie. Het gaat dus niet om een individuele ontsnapping, maar een collectieve.

Het is geen nieuw thema: de gemeenschap die nog moet komen. Bijvoorbeeld de 19e-eeuwse Friese theoloog en schrijver J.H. Halbertsma bestudeerde de middeleeuwse dichter Jacob van Maerlant vanwege een gemeenschap die nog moest komen. Maerlant speelde een grote rol in de gemeenschapsvorming van zijn tijd door zijn lyrische werk in het de taal van het volk, het diets – tegen de dominantie van het Latijn in. Halbertsma onderzocht Maerlant in relatie tot de negentiende-eeuwse Friese taalbeweging die op zoek was naar haar eigen opening. En die werd op haar beurt weer met interesse gevolgd door dichter Guido Gezelle in diens werk aan de West-Vlaamse taalbeweging (Winkler 1900, 123-138). Beide bewegingen richtten zich op de zelfrealisering van een gemeenschap die onder druk stond, of onderdrukt was, die zocht naar een ontsnapping en eigen bestemming en in die zoektocht taal en poëzie als voornaamste middel zagen.

In beide gevallen waren ze zich bewust van een opening die niet nieuw was maar eerder een geval van repetitie. De opening die in Mettes' werk wordt gezocht, zal ik analoog daaraan lezen aan de hand van een artikel met de titel 'Where the Past Was, There History Shall Be: Benjamin, Marx, and the "Tradition of the Oppressed"' (2017). In dit artikel dacht filosoof Sami Khatib door hoe in de geschiedenis besloten mogelijkheden en realiseringen van verzet of opening iedere keer opnieuw kunnen worden geactiveerd. Ik bezie dus een historisch specifiek moment – het werk van Mettes in de eerste decennia van de 21e eeuw – als een moment van repetitie en mogelijke opening.

'Gemeenschap' is in dit kader gedefinieerd als een emancipatoir verlangen naar een eigen, gedeelde vorm van leven die zich realiseert ondanks of tegen een overheersende macht in. De vraag in relatie tot Mettes' werk is: welke rol speelt lyriek daarin? Ik voeg daar een vraag aan toe, Paz volgend in zijn definiëring van de dichter als magiër, die door Mettes nooit zo werd gesteld maar die in relatie tot gemeenschapsvorming door poëzie cruciaal is: welke rol speelt bezieling daarin? Een opening doet zich namelijk niet zomaar voor. Er dient iets opengebroken, of er moet iets gaan vloeien, door een taal die zelf openened is, of vloeiend. In de woorden van Halbertsma: 'Ja, de taal is uit het diepste der nationale ziel, die in haar minste gelispel leeft, opgeweld;

het is die ziel, die natie zelve' (Halbertsma 1851, 3).[3] Mettes' prozagedicht 'N30' staat hier in die zin haaks op dat het voor een groot deel bestaat uit gevonden taal, vaak clichématige taal, soms lege taal. Maar precies daar kan taal 'in haar minste gelispel' leven, of tot leven worden gewekt. Juist clichématige taal of reclametaal kan weer poëtisch worden gemaakt, kan bezielde taal worden die begeestert en verschillende mensen verenigt.

Bezieling is in dit kader iets anders dan begeestering. Het laatste zit vervat in een frase als: 'De geest werd over hen vaardig', die bekend werd in de context van het Christelijke Pinksteren; niet toevallig ook het feest van een toekomstige gemeenschap die ontstaat door en dankzij taal:

> Plotseling kwam er uit de hemel een geluid dat leek op een enorme windvlaag en het vulde het hele huis, waar zij zaten. Op hun hoofden vertoonden zich tongen als van vuur, die zich verdeelden, en het zette zich op ieder van hen. Zij werden allen vervuld met de Heilige Geest en begonnen in vreemde talen te spreken, zoals de Geest het hen gaf uit te spreken. (Handelingen 2:1-4)

Een opvallend punt in dit fragment is dat gemeenschap en taal niet samenvallen als waren ze een. Het gaat in dit fragment om vele talen, vreemde talen zelfs, die toch een gemeenschappelijkheid mogelijk maken, wat hier zit vervat in de metafoor van de door ieder gedeelde vlam. Beide punten zijn voor het werk van Mettes van belang omdat de gemeenschappelijkheid waar hij het over heeft niets van doen heeft met een uniforme nationale taal die gemeenschappelijkheid kenmerkt. Het is vooral vanuit meertaligheid dat de vraag wordt geprovoceerd wat een gemeenschap alsnog een vorm van eenheid geeft. Dat kan, logischerwijs, niet langer één taal zijn. Wat wel kan is dat verschillende talen op vergelijkbare wijze bevlamd zijn, bezield, of begeesterd. In het geval van Pinksteren was dat een kwestie van geloof en de suggestie die in Mettes' werk vervat zit, is dat dit in seculiere, hedendaagse omstandigheden kan door (bezielde) lyriek die een opening zoekt.

Het probleem van gemeenschappelijkheid

Het werk van Mettes als blogger en dichter materialiseerde zijn verlangen naar een taal die een gemeenschappelijk 'wij' mogelijk zou maken buiten een soevereine of imperiale, of totalitaire macht. Maar dat 'wij' was een probleem, zoals Mettes stelde:

> Probleem: de mogelijkheid van een gemeenschappelijk spreken (poëzie) bij gebrek aan "wij". Of: wat is een "wij" dat geen collectief subject (of in ieder geval geen *volonté générale*) is? (Mettes 2011a, 344)

Opnieuw: het 'wij' is er nog niet, of het is het foute, collectief afgedwongen 'wij'. Het gaat niet om een volk of natie. In dit citaat wordt tussen haken het gemeenschappelijk spreken dat wel een gewenst 'wij' kan oproepen gedefinieerd als poëzie. Het probleem is hoe poëzie, en bijgevolg de dichter, door de taal een gemeenschap stem kan geven die die stem mist, en die weigert een 'wij' te vormen als volk.

Dit bleek de afgelopen jaren geen particuliere kwestie. Dichter en literatuurwetenschapper Çağlar Köseoğlu schreef naar aanleiding van een discussie over dichterlijk engagement en gemeenschap in *Deus ex Machina* een 'Brief over gemeenschap' waar eveneens een probleem uit blijkt.[4] Köseoğlu begon allereerst met een 'Noot over gemeenschap' en ging dan over tot zijn korte brief, die hem enige moeite kostte, zo meldde hij. Het begrip 'gemeenschap' stemde hem ongemakkelijk:

> 'Waarom nu en waarom gemeenschap?', vragen jullie. We weten het eerlijk gezegd niet. Wel weten we dat we niet sentimenteel of melancholisch willen klinken. De laatste tijd denken we vaak aan de communes, bezettingen en opstanden in Londen en Oakland in 2010-2011. Wat is onze collectieve politieke ervaring geweest? Volgens ons bestaat die niet. Daarom bestaat 'ons' eigenlijk ook niet. Nog niet. We beschouwen gemeenschap als iets dat nog moet plaatsvinden, als iets van de toekomst. (2017)

Het citaat introduceert een autoriteit die zoekt naar een antwoord. Er is een vraag gesteld vanuit een groep ('jullie') aan ofwel een collectief ('we'), ofwel een 'ik' die spreekt in de *pluralis majestatis*. Belangrijkste voor nu is, dat ook hier de gemeenschap er een is die nog moet komen.

Het verlangen dat zich hier doet gelden, is in Mettes' werk historisch specifiek. Het is een verlangen dat, zoals uit Köseoğlu's brief blijkt, wordt gedeeld, en dat in de laatste jaren heftig werd bediscussieerd. Bijvoorbeeld het *nY*-nummer 34, van augustus 2017, had als thema 'meerstemmigheid' en werd gevolgd door een *nY*-bijdrage getiteld 'Discussie over meerstemmigheid en gemeenschap in 'N30' van Jeroen Mettes'.[5] Voor sommigen bleek Mettes' werk niet heel meerstemmig. In dat verband werd de vraag gesteld naar de inclusieve aard van Mettes' werk. In het algemeen werd in de *nY*-bijdrage gemeenschappelijkheid en de daarbij horende buitensluiting verworpen. Meerstemmigheid en de inclusiviteit die dat impliceerde, werden omarmd, alsof de twee zonder veel nadere uitleg superieur waren.

Naar aanleiding daarvan ontstond dan weer een pittig debat tussen Daniël Rovers en Samuel Vriezen waarin het politieke gevaar van gemeenschappelijkheid centraal stond, juist omdat gemeenschap buitensluiting impliceert. De vraag was wat het poëtische werk van Mettes dienaangaande nu eigenlijk *deed*. Rovers stelde: 'De dichter wil spugen op de gemeenschap, maar de wind blaast hem zijn speeksel terug in het

gezicht' (2017). Het spugen op een gemeenschap leek daarmee een lyrische gotspe, die meteen weer moest worden ingeslikt. Dat liet onderwijl de vraag in de lucht om welke gemeenschap het eigenlijk ging. Een andere onbeantwoorde vraag bleef waarom gemeenschappen anderen niet zouden mogen (of moeten) buiten sluiten; of waarom ze niet bespuugd zouden mogen worden. Spuugde niet menig auteur op zijn of haar gemeenschap zonder dat het speeksel nu per se terug kwam geblazen?

De Mexicaanse dichter Octavio Paz is er zelf een voorbeeld van. Hij leefde van 1914 tot 1998, was Rooms-Katholiek opgevoed maar brak al vroeg met dat geloof waarna de poëzie zijn leven lang een zoektocht werd naar een vorm van lyriek die een ander soort van gemeenschappelijkheid kon vormen dan de kerkelijk dogmatische. Die gemeenschappelijkheid was, opnieuw, gemarkeerd door een verzet, in dit geval tegen het twintigste-eeuwse kapitalisme. Als we Fredric Jamesons oproep 'Always historicize!' (1981, 9) volgen, zouden we moeten vragen: waarom was dit probleem voor Paz van belang in de context van de jaren dertig en de decennia daarna? Of breder, waarom was het van belang in de context van moderniteit; of smaller: in de context van Mexico? In *Het labyrint der eenzaamheid* had Paz het niet zomaar over 'de' moderne conditie, maar over de specifiek Mexicaanse. Paz was diepgaand beïnvloed door een school van sociologen in de jaren dertig die niet geïnteresseerd was in culturele origines maar in specifieke culturele constellaties die ieder voor zich een specifieke vorm van moderniteit belichaamden. We zouden vervolgens kunnen vragen waarom Mettes het motto van Paz opnam in zijn situatie; in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw. Tot slot zou een vraag zijn waarom het begrip 'gemeenschap' heden ten dage zoveel commotie veroorzaakt, met name aangaande de kwestie van inclusiviteit.

De consternatie aangaande het begrip gemeenschappelijkheid in reactie op Mettes' werk, met name aangaande de kwesties van insluiting en buitensluiting, heeft verschillende verklaringen. Een dominante verklaring zit hem in de verschillende vormen van identiteitspolitiek die heden ten dage spelen. Wat die vormen van politiek aangaat is het altijd van tweeën een. Men wil ergens bij horen en past zich aan, of men wil dat niet en creëert dus een eigen gemeenschap. En inderdaad: een gemeenschap, 'welke die ook moge zijn', kan niet iedereen insluiten want dan is het geen gemeenschap meer maar een universele categorie. Een vakbond is een gemeenschap, bijvoorbeeld, en een vereniging van eigenaren is dat ook. Maar wie werknemers uit de staalindustrie verenigt, kan niet tegelijkertijd de belangen verdedigen van de vereniging van eigenaren die onder de rook ligt van de hoogoven. Indien we hier zouden streven naar algemene insluiting, dan impliceert dit het ontmantelen van het politieke conflict. Dat staat haaks op alles wat Mettes' werk uitstraalt of beoogt.

In de reacties op Mettes bleek dat hedendaagse debatten over insluiting en buitensluiting vaak worden gehinderd door een slecht of diffuus onderscheid tussen staat

en natie. Sinds het werk van de socioloog Ferdinand Tönnies aan het eind van de negentiende eeuw is het begrip ‘gemeenschap’ gepromoveerd van kleinschalig naar grootschalig via het begrip natie. Tönnies onderscheidde de kleinschalige gemeenschap (*Gemeinschaft*) van de grootschalige samenleving (*Gesellschaft*). Maar het begrip ‘natie’ probeert nu juist de kleinschalige gemeenschap op een grote schaal te realiseren. Nationaal gedacht moet dan iedereen die, bijvoorbeeld, in Nederland woont er ‘bij horen’, en er bij *kunnen* horen betekent in nationalistische kringen er bij *moeten* horen. In termen van gemeenschappelijkheid ligt de nadruk op wat men in termen van identiteit met elkaar gemeen heeft. Maatschappelijk of staatkundig gedacht, echter, mag iedereen gewoon zijn of haar eigen leven realiseren, met alle verschillen die daarbij horen. Hier ligt de nadruk op het ‘schappelijke’ van wat men in het algemeen deelt. Waar degenen die idolaat zijn van de staat als natie Nederland definiëren als een gemeenschap, zien anderen de Nederlandse staat als garantsteller van een samenleving die bestaat uit een menigte gemeenschappen, in een verscheidenheid van eigenheden. Die laatste werken allereerst doordat mensen in een vorm van zelfverkozen eigenheid bijeenkomen. Het is juist een afgezonderde, eigen gemeenschap die een radicaler potentieel van gemeenschappelijkheid kan belichamen dan een zogenaamd gemeenschappelijke wereld die *de facto* ongelijkheid belichaamt.

Repetitie: heremiet of cenobiet

Het verlangen naar een gemeenschap en probleem van een ‘wij’ dat in Mettes’ werk zo hedendaags lijkt, was ook een verlangen en probleem dat de vroege christenen bezighield in hun relatie tot een als vijandig ervaren, imperiale wereld. Ze waren bij lange na geen eenduidig ‘wij’, zoals uit het eerder gegeven bijbelfragment bleek. Het ging om disparate gemeentes die zich desalniettemin verbonden voelden, gemeenschappelijk, verspreid over een immens, imperiaal rijk. De jonge, zoekende vroegchristelijke gemeentes stonden ook een toekomstige gemeenschappelijkheid voor ogen; een gemeenschap die niet eenvormig was maar samenkwam in het geloof. Dit stond in contrast met, bijvoorbeeld, de logica van het uitverkoren volk, maar ook in contrast met de logica van een machthebber die individuen ofwel tot slaaf ofwel tot ‘Romeins burger’ kon maken, ofwel tot geen van beide.

De vroegchristelijke reactie op de onderdrukking die vanuit de wereld werd gevoeld, bestond uit twee bewegingen: een onttrekking aan die als vijandig ervaren wereld, als heremiet, of de vorming van een alternatieve gemeenschap, als cenobiet. Het eerste begrip gaat terug op *ἐρημίτης*, combinatie van *ἐρῆμος*, onbewoond of geïsoleerd, en *-ίτης*, iemand die zich verbindt aan iets. De heremiet verbindt zich met isolement. Cenobiet gaat terug op *koinos*, gemeenschappelijk, en *bios*, leven, plus ‘*-ites*’. De cenobiet verbindt zich met een gemeenschappelijk leven. Opmerkelijk genoeg repe-

teerde Mettes' dichterschap beide bewegingen, zoals blijkt uit zijn blog, waarin hij periodes 'uit de lucht was' als een hedendaagse heremiet, en die, als hij actief was, inderdaad meteen een levendig gezelschap vormde. Dat gezelschap was bepaald geen collectief 'wij', laat staan een eentalig 'wij'. Allen drukten zich weliswaar uit in het Nederlands, maar stilistisch was het een fel debatterend, ongestemd 'wij'. Toch, alsnog, trof men zich via 'Mettes'. Ofwel: er ontstond een on-enig soort van 'wij'.

Mettes bleek niet altijd *épris* van dit gezelschap, vandaar de heremiet-positie. Tezelfdertijd was dat precies de positie vanwaaruit hij zich bewoog richting gemeenschappelijkheid. In zijn allereerste blogpost 'Oké' maakt hij dat expliciet. Hij gebruikt metaforen als 'marge', 'subterranium' en 'ivoren toren' als aanduidingen van de positie van het isolement, waar hij – 'oké dan' – uit komt op zoek naar een vorm van gemeenschappelijkheid. Maar wanneer in zijn ogen stupide reacties op zijn blogposts ondragelijk werden, verkondigt hij op zeker moment (in juni 2006) ook weer: 'Ik houd overal mee op en begin een broodjeszaak in de woestijn' (Mettes 2011, 218). Dit was niet de eerste keer dat hij aankondigde zich terug te trekken – en dat ook inderdaad deed. Al eerder was zijn blog enige tijd uit de lucht en een verklaring is hier simpelweg biografisch: Mettes leed aan depressies. Maar de toevoeging 'in de woestijn' is te betekenisvol. Zoveel zijn er niet die hun toevlucht zochten in de woestijn. Het gaat om de figuur van de heremiet, de verzaker, degene die zich niet langer wil verhouden tot de gang van zaken in de wereld; althans voor enige tijd. De geïsoleerde figuur van de heremiet staat hier haaks op de cenobiet: degene die zich gemeenschappelijk wil ophouden in, ofschoon ook deels afgescheiden van, de wereld. De cenobiet streeft naar een *koinos bios*, een gemeenschappelijk leven.

Toch, hoewel ze een oppositie suggereren, staan de figuren van heremiet en cenobiet niet los van elkaar. Sterker: ze motiveren elkaar. Het is allereerst een misvatting te denken over de heremiet als iemand die zich definitief terugtrekt uit de wereld. Uit de *Historia Lausiaca*, geschriften van Palladius van Galatea (363-ca. 420), blijkt dat de zogeheten *abbas* en *ammas*, de woestijnvaders en woestijnmoeders, 'lived not only in their caves and on their columns but regularly sought a community, always to return to their single lives' – ik geef het hier in de woorden van literatuurwetenschapper Knut Stene-Johansen (2018, 13). Hij bouwt via dit citaat voort op een werk van Roland Barthes met de veelzeggende titel: *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. In vertaling: *Hoe samen te leven* (Barthes 2002). In dit werk van Barthes staat *idiorrhythmie* centraal, wat een collectieve vorm van leven aanduidt die niet haaks staat op een individueel eigen (*idios*) leven, maar die juist het individu in staat stelt in ritme te leven met het collectief. Dit introduceert het tweede punt. Men kan weg willen, bijvoorbeeld, van de urbane samenleving naar een landelijke plaats van isolement waar men niet wordt belaagd – in het Grieks: *anachoresis* (De Pourcq 2005, 10) – maar in termen van sociaal of cultureel of politiek leven kan men niet eeuwig schuilen.

De vraag die Barthes stelt: Is het mogelijk in gemeenschap te leven met behoud van eigen ritme? Aangaande deze kwestie, stelt Agamben in een vroege studie:

> It can appear surprising that the monastic ideal, born as an individual and solitary flight from the world, should have given origin to a model of total communitarian life. (Agamben 2017, 9)

Agamben heeft het hier over de noodzaak van een solitaire positie waarin desalniettemin het monastieke leven begint. De mogelijkheid van het *klooster* als gemeenschap, een woord dat teruggaat op *claustrum* (cel), begint met een terugtreden uit de wereld, in protest. Maar het vervolg bestaat uit een relatief geïsoleerde plek waar juist een gemeenschap zich wil ophouden conform een collectief georganiseerde *vorm-van-leven*, zoals Agamben het formuleert.

Een van de prominente regels in het kader van die te vormen gemeenschap is dat het verkeerd is om niet te delen – en dat het goed is om dat wel te doen. Agamben refereert in dit verband aan de ideeën van kerkvader Basilius van Caesarea (330-379), een van de grondleggers van het communautaire bestaan:

> In the community of life [...] the gift of each becomes common to those who live together with him (*sympoliteuomenon*) and the activity (*energeia*) of the Holy Spirit in each is communicated to all others. (Agamben 2017, 9)

De geïsoleerde cel werd een collectief klooster (*monasterium*), dat door regels als die van Basilius equivalent wordt met *cenobie*: een gedeeld leven. Maar het gaat niet om de regels *per se*. Het gaat juist om wat die regels bezielt en wat gelijkelijk wordt gedeeld: de *energeia* van de Heilige Geest.

Het eerste punt van gemeenschappelijkheid is dus: radicaal delen. In dat kader zal Agamben een politiek zinnige *vorm-van-leven* definiëren als een radicaal delen van 'denken' (Agamben 2000). Wat dit aangaat, zegt theoloog en antropoloog Guy Stroumsa:

> [...] the idea of a common life, or *koinos bios*, should refer not only to the material aspects of life, but also to the intellectual and spiritual life, to patterns of mind and of religious life. (Stroumsa 2015, 114)

Dit is viermaal 'life' in een zin, en als we *bios* meetellen: vijfmaal. Het benadrukt de volle breedte of diepte van het leven, zowel lichamelijk als spiritueel, of intellectueel. Het gaat om samen werken en samen denken, om samen komen en samen bidden, samen regelen en samen zingen. Buitensluiting wordt hier in die zin omarmd dat de gemeenschap zichzelf bewust tot een ander heeft verklaard; een 'ander' die zich niet zomaar wil verhouden tot de wereld. Tezelfdertijd is die gemeenschap niet geken-

merkt door een identiteit die bepaalt wie er niet bij hoort. Iedereen die wil delen, 'wie dat ook moge zijn', mag erbij.

De vroegchristelijke kloostergemeenschap, ofschoon afgezonderd, belichaamt dus het potentieel van een algehele gemeenschappelijkheid die bestaat uit 'samen delen'. Die gemeenschap belichaamt daarmee een waardevolle, historische les, en een mogelijkheid. Eenieder die een imperiale of dominante orde wil aanvechten, moet eerst leren de mensen te vinden die elkaar willen vasthouden; die met elkaar willen leven, zich vrijwillig scharend onder een regel, die radicaal willen delen, in een gedeelde vorm-van-leven. Dat is eenvoudig; en buitengewoon moeilijk.

Open maken: begeestering en bezieling *revisited*

Tijdens een discussiebijeenkomst van Occupy Amsterdam in 2011 werd het volgende fragment van Mettes nader gelezen:

> En er is altijd maar één poëzie geweest: die van het paradijs. Uitgangspunt is dat iets in kunst (het wezenlijk creatieve element) walgt van wat niet, zoals zij, het allerhoogste nastreeft. Verwondering is niet het allerhoogste, verstilling is niet het allerhoogste, schoonheid is niet het allerhoogste. Zelfs amusement is niet het allerhoogste! Het allerhoogste is het alleropenste, 'das Einfache, / Das schwer zu machen ist': het paradijs. (Mettes 2011, 345)

Het verslag van het debat kreeg de titel: 'Het paradijs van het probleem – Jeroen Mettes gelezen op Occupy'.[6] We zijn met de term 'paradijs' terug bij een christelijke connotatie, zij het een wonderlijke. Het christelijke paradijs kenmerkte zich door afgeslotenheid. Het belichaamde het on-wereldse. In relatie tot het gesprek dat zich tijdens de Occupy-bijeenkomst ontwikkelt, voegt de notulist dan ook toe dat paradijs hier niet equivalent is met (een historisch en dus werelds) verleden of origine, noch met een utopisch alternatief. Hij constateert: 'Blijft over het heden'. In het kader van dit heden is het paradijs het alleropenste. Dat laatste betreft een gelijk gedeeld leven – voor allen die daaraan deelnemen.

Wat betekent in dit verband het citaat waarmee de passage eindigt, en dat afkomstig is uit Bertolt Brechts 'Lob des Kommunismus' uit 1933; een tekst die op muziek werd gezet door Hanns Eisler? Dit is de gehele tekst:

> **Lob des Kommunismus**
>
> Was spricht eigentlich gegen den Kommunismus?
> Er ist vernünftig, jeder versteht ihn. Er ist leicht.
> Du bist doch kein Ausbeuter, du kannst ihn begreifen.

Er ist gut für dich, erkundige dich nach ihm.
Die Dummköpfe nennen ihn dumm, und die Schmutzigen nennen ihn schmutzig.
Er ist gegen den Schmutz und gegen die Dummheit.
Die Ausbeuter nennen ihn ein Verbrechen.
Aber wir wissen:
Er ist das Ende der Verbrechen.
Er ist keine Tollheit, sondern
Das Ende der Tollheit.
Er ist nicht das Chaos
Sondern die Ordnung.
Er ist das Einfache
Das schwer zu machen ist.

(Brecht 1990, 463)[7]

Brechts lied is zowel een lofzang als een strijdlied dat mensen moet oproepen tot een langdurig gevecht voor een rechtvaardigere wereld. In dat kader is het *wij* opnieuw niet inclusief. Als we de tekst volgen, horen uitbuiters er niet bij, domkoppen ook niet (communisme is per slot 'slim'), en viezeriken al evenmin. Ik vrees dat ook de waanzinnigen eraan zullen moeten geloven, net als de mensen die van chaos houden of daarbij leven, en de misdadigers. Dus waarom citeert Mettes er uit? Mettes' werk is geen strijdlied en geen indicatie van een te volgen (strategisch) pad. Wel stelt Mettes' werk in al zijn complexiteit de simpele, prangende vraag wat het eenvoudig door allen gedeelde is, dat vanwege die deling open is en blijft.

Het antwoord op die vraag wordt gegeven in het eerdere citaat van Mettes. Het is poëzie. Met dit laatste is de bezielde taal bedoeld die door iedereen kan worden genoten en door niemand kan worden toegeëigend of bezeten. Maar die taal ontstaat niet zomaar vanzelf. De gemeenschap waartoe Mettes' werk oproept is een radicaal open gemeenschap die wordt opgeroepen door de taal van de dichter. Die gemeenschap hoeft dus niet gevormd te zijn rondom een al bestaand 'wij', of rondom één taal. Het alleropenste is in die zin communistisch dat het radicaal delen impliceert. Het heeft, bijgevolg, niets van doen met de politieke, sociale en culturele perversies van de Sovjet-Unie of communistisch China. Het communisme waar het om gaat, wordt niet zomaar gerealiseerd, ook al is het 'eenvoudig'.

In het kader van de strijd die dit communisme impliceert, kent het 'broodjes verkopen in de woestijn', of het je terugtrekken uit de wereld, een tegenwicht in 'goed, de helm gaat weer op' (Mettes 2011a, 172). In het laatste geval betrad Mettes in de persona van Magneto het strijdperk, pogend een *koinos bios* te helpen realiseren. Magneto, waarvan een afbeelding boven zijn blog stond, is een stripfiguur uit de serie van

de X-men die in zijn latere manifestatie resoneerde met de figuur van Malcolm X. De laatste werd in de toenmalige witte receptie ook wel moralistisch omschreven als de 'apostle of hate' of 'the apostle of violence', en meer politiek als 'the apostle of black nationalism'. In ieder geval betrof het een buitengewoon charismatische figuur die als voornaamste wapen, en in tegenstelling tot Magneto, de taal had.

Taal is in dit verband veel meer dan een retorisch middel. Het is eerder een gift, of een gave. In Johannes 1:17 staat: 'Want de wet is door Mozes gegeven, de genade en de waarheid is door Jezus Christus geworden'. Genade is hier aangegeven met het Griekse χάρις. Van daaruit ging *charisma* 'genadegave' betekenen: een genade gegeven aan de spirituele leiders van de vroegchistelijke beweging. Zo'n spirituele leider was bijvoorbeeld iemand als Paulus, die in zijn brief aan de Romeinen schrijft:

> U moet uzelf niet aanpassen aan deze wereld, maar veranderen door uw gezindheid te vernieuwen, om zo te ontdekken wat God van u wil en wat goed, volmaakt en hem welgevallig is. Met een beroep op de genade die mij geschonken is, zeg ik u allen dat u zichzelf niet hoger moet aanslaan dan u kunt verantwoorden […] (Romeinen 12: 2-3).[8]

In het Griekse origineel staat niet 'aan deze wereld' maar αἰῶνι, 'aan deze tijd'. Wat dat betreft, is er een opvallende resonantie tussen deze passage en een seminar dat Mettes samen met Bram Ieven organiseerde in Leiden onder de aan Deleuze en Guattari ontleende titel 'Resistance to the present'. Maar belangrijker voor nu is Paulus' beroep op genade. Die geeft hem niet alleen het recht tot spreken, het is ook vanuit de hem geschonken genade dat Paulus de taak heeft gekregen om de gelovigen op te roepen in en tot gemeenschappelijkheid. Charisma maakt dat hij de taal kan vinden die daartoe nodig is, en dat hij kan oproepen tot een verzet tegen zijn 'huidige tijd' of tot een verandering van leven.

In het licht van Mettes' verlangen, als dichter, naar een gemeenschappelijkheid die zijn bron vindt in poëzie, is een vergelijk met de vroegchristelijke beweging ter zake omdat die het verschil duidelijk kan maken tussen een poëtica en een taak. Een passage uit een tekst van Luis Villoro, een nauw aan Paz gelieerde Mexicaanse filosoof, is hier veelzeggend:[9]

> It is in communion that the poet seeks to discover the secret force of the world, that force which religion attempts to canalize and utilize, if not extinguish, through the ecclesiastical bureaucracy. (2008, 98)

De passage komt uit *Solitude and Communion* (origineel uit 1949)[10] en maakt het verschil duidelijk tussen het realiseren of maken van een concrete gemeenschap en een verlangen naar gemeenschappelijkheid. De functie van het gemeenschappelijke is hier sociaal, niet strikt religieus, en drukt een verlangen uit. Dat is niet het verlan-

gen naar een gelijke, maar naar een ander. En het is niet zomaar realiseerbaar. Dat blijkt ook wanneer Mettes stelt: 'Een verlangen begint niet met een agenda. Eerst komt de Exodus, dan de Sinaï' (2011, 356). Het is vanuit de woestijn – volgens een ander motto van Mettes de ruimte van het verlangen – dat naar gemeenschappelijkheid verlangd wordt.[10]

Toch veronderstelt 'het eenvoudige dat moeilijk maakbaar is' meer dan enkel een verlangen. Het veronderstelt namelijk ook maakbaarheid, hoe moeilijk ook. In het kader van die maakbaarheid lees ik Mettes' werk in het licht van het begrip *charisma*, zij het niet conform Webers invloedrijke lezing van charisma in relatie tot autoriteit.[12] In origine betekent charisma een spirituele gift die een collectieve missie dient. De apostel of dichter krijgt door de genadegave van de taal een taak. In het werk van Mettes dient charisma uiteindelijk niet alleen het verlangen naar, maar ook het concreet werken aan de mobilisering van gemeenschappelijkheid in een specifieke situatie. De dichter zoekt daartoe de bezieling van taal. Het lijkt vloeken in de kerk: zeggen dat Mettes werk charismatisch is. Toch is het dat, en een bewijs is dat 'N30' niet reproduceerbaar is gebleken en tot op de dag van vandaag mensen mobiliseert, bijeenbrengt, zelfs als dat in onenigheid is. Mettes' werk maakt duidelijk dat er geen gemeenschap is zonder confrontatie. Bezieling en begeestering zijn in dat verband geen humanistische sjibbolets. Het zijn vormen van een splijtende, openende kracht.

Literatuur

AGAMBEN 2000

G. Agamben, 'Form-of-life', in: *Means without End, Notes on Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, geraadpleegd op https://theanarchistlibrary.org/library/giorgio-agamben-form-of-life

AGAMBEN 2017

G. Agamben, *The Highest Poverty: Monastery and Form-of-Life*. in: *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford, Stanford University Press, 2017.

ALLCHIN 2015

A.M. Allchin (red.), *Solitude and Communion: Papers on the Hermit Life*. Oxford, Fairacres Publications, 2015.

BARTHES 2002

R. Barthes, *Comment vivre ensemble: Simulations Romanesques de quelques espaces quotidiens – Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Opgesteld en geannoteerd door C. Coste. Paris, Edition du Seuil, 2002.

BRECHT 1990

B. Brecht, 'Lob des Kommunismus', in: B. Brecht, *Gesammelte Werke* 9. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Badiou 1998
A. Badiou, *Saint Paul: La fondation de l'universalisme*. Parijs, P.U.F., 1998.

Deleuze & Guattari 1972
G. Deleuze & F. Guattari, *Anti-Oedipe: Milles Plateaux 1*. Parijs, Minuit, 1972.

Deleuze & Guattari 1980
G. Deleuze & F. Guattari, *A Thousand Plateaus*. Vertaald door B. Massumi. Londen & New York, Continuum, 1980.

Halbertsma 1851
J.H. Halbertsma, *Aanteekeningen op het vierde deel van den Spiegel Historiael van Jacop van Maerlant*. Deventer, J. de Lange, 1851.

Von Humboldt 1836
W. von Humboldt, *Ueber die Verschiedenkeit das menschlichen Sprachbaues. Königlichen Akademie der Wissenschaft*, Berlijn, Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1836.

Jameson 2015
F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press, 1981.

Khatib 2017
S. Khatib, 'Where the Past Was, There History Shall Be: Benjamin, Marx, and the "Tradition of the Oppressed"', *Anthropology & Materialism*, Special issue I, 2017; DOI: 10.4000/am.789.

Köseoğlu 2017
Ç. Köseoğlu, 'Brief over gemeenschap', in: *nY*, 34, augustus 2017, geraadpleegd 1-12-2020 op https://www.ny-web.be/artikels/brief-over-gemeenschap/.

Kozlarek 2016
O. Kozlarek, *Postcolonial Reconstruction: A Sociological Reading of Octavio Paz*. Zwitserland, Springer, 2016.

Majumder 2017
A. Majumder, 'Gayatri Spivak, Planetarity and the Labor of Imagining Internationalism', in: *Mediations*, 30, 2, 2017, 15-28.

Mettes 2006
J. Mettes, *Poëzienotities*, blog, geraadpleegd 1-12-2020 op http://'N30'.nl/poezienotities.html.

Mettes 2011
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Mettes 2013
J. Mettes, 'N30', geraadpleegd 1-12-2020 op http://'N30'.nl/blog/.

Paz 1990
O. Paz, *De boog en de lier.* Amsterdam, Meulenhoff, 1990.

PAZ 1975
O. Paz, *Het labyrinth der eenzaamheid.* Amsterdam, Singel Uitgevers, 1975.

PEETERS 2004
H. Peeters, 'Interview: Taal is een lekker materiaal, gesprek met K. Michel', in: *Awater*, 3, 2004, p. 5-7.

DE POURCQ 2005
M. de Pourcq, 'Roland Barthes en de vijgen van Socrates', in: K. Pint (red.), *Denkend in andere hoofden: over Roland Barthes*. Gent, Academia Press, 2005.

ROVERS 2017
D. Rovers, 'Het beton van de nuance', *nY*, 18-12-2017, geraadpleegd februari 2020 op https://www.ny-web.be/artikels/het-beton-van-de-nuance/.

STENE-JOHANSEN e.a. 2018
K. Stene-Johansen e.a. (red.), *Living Together: Roland Barthes, the Individual and the Community*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2018.

STROUMSA 2015
G.G. Stroumsa, *The Making of the Abrahamic Religions in Late Antiquity*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

VILLORO 2008
L. Villoro, *Solitude and Communion*, vert. Minerva Ahumada, in: C.A. Sánchez & R.E. Sanchez, Jr. (red.), *Mexican Philosophy in the 20th Century: Essential Readings*. Oxford, Oxford University Press, 2008.

WEBER 1997
M. Weber, *Theory of Social and Economic Organization*. T. Parsons (red.), New York, Simon and Schuster, 1997 [1947, 1922].

WINKLER 1900
J. Winkler, 'Guido Gezelle en de Friezen', in: *Dietsche Warande en Belfort*, 1, 1900, 123-138.

WINKLER 2018
M. Winkler, 'Schreeuwen in mijn eenentwintigste eeuw', in: *De Reactor*, 1-4-2018, geraadpleegd op: https://www.dereactor.org/teksten/schreeuwen-in-mijn-eenentwintigste-eeuw.

NOTEN

1. De regel komt uit een vrije vertaling van een gedicht van Paz door dichter K. Michel; zie Peeters 2004.

2. Brian Massumi, 'Notes on the Translation and Acknowledgments', Deleuze & Guattari, 1980, xvi.

3. Halbertsma was waarschijnlijk beïnvloed door Wilhelm von Humboldt: 'Die Geisteseigenthümlichkeit und die Sprachgestaltung eines Volkes stehen in solcher Innigkeit der Verschmelzung in einander, dass, wenn die eine gegeben wäre, die andere müsste vollständig aus

ihr abgeleitet werden können. [...] Die Sprache ist gleichsam die äusserliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ist ihre Sprache, man kann sich beide nie identisch genug denken' (1836, § 7).

4. Voor de aanleiding tot de discussie zie http://deusexmachina.be/poetica-2015/; (2015). Voor de reflectie van Kila van der Starre, zie http://deusexmachina.be/bommen-en-woorden-kila-van-der-starre/. Voor Köseoğlu's reactie, zie Köseoğlu (2017) https://www.ny-web.be/artikels/brief-over-gemeenschap/(2017). Op *De Reactor* werd er gereageerd door Marieke Winkler (2018).
5. Zie https://www.ny-web.be/artikels/gemeenschap-maar-welke-discussie-over-jeroen-mette/.
6. Het verslag was van de hand van Wouter Osterholt en Ernst van den Hemel, zie http://readingatoccupyamsterdam.blogspot.com/2011/11/het-paradijs-van-het-probleem-jeroen.html.
7. In vertaling: 'Wat spreekt er eigenlijk tegen het communisme? – Het is slim, iedereen snapt het. Het is gemakkelijk. / Je bent toch geen uitbuiter, je kunt het begrijpen. / Het is goed voor je, informeer je erover. / Domkoppen noemen het dom, viezeriken noemen het vies. / Het is tegen viezigheid en domheid. / De uitbuiters noemen het een misdaad. / Maar wij weten: / Het is het einde van de misdaad. / Het is geen waanzin, maar / Het einde van de waanzin. / Het is niet de chaos / Maar de orde. / Het is het eenvoudige / Dat moeilijk maakbaar is' (Mijn vertaling, FWK).
8. Vergelijk: 'Maar aan ieder van ons is de genade gegeven naar de maat van de gave van Christus'. Efeziërs 4:7 *Nieuwe Statenvertaling*.
9. Over de relatie tussen Paz en Villoro, zie Kozlarek 2016.
10. Het zal geen toeval zijn dat de studie van Allchin (2015) naar het vroeg-christelijke leven dezelfde titel heeft, namelijk *Solitude and Communion*.
11. 'Le désir est un exil, le désir est un désert' ontleend aan Deleuze en Guattari 1972, 452.
12. Zie Max Weber 1997, en dan vooral het hoofdstuk 'The Nature of Charismatic Authority and its Routinization'.

Hier is Herman Gorter gelezen

Over ‘N30’, *Mei* en *Pan*

Johan Sonnenschein

Zin 12 uit hoofdstuk 27 van ‘N30’ luidt: ‘Hier (tegenover de zee in de winter) heb ik Herman Gorter gelezen’ (Mettes 2011b, 153). Een filosoof vraagt zich af hoe Mettes hier drie tijdsdimensies weet samen te ballen: het heden dat zijn lyrisch ik ons meedeelt, ontvouwt zich bij terugkeer naar een leesplaats als de toekomst van een voorbije leeservaring die door is blijven werken. Een biograaf wil de feiten weten achter dit ‘Hier’ en dit ‘ik’: las Mettes’ lyrisch ik Gorter *in situ*, à la Haagse School, aan de Noordzeekust – op Scheveningen? De cultuurhistoricus ziet tussen haakjes een topos van formaat geactiveerd: de poëtisering van de Hollandse kust, begonnen bij Van Lenneps *Hollandsche Duinzang* (1827) en bekroond door Roland Holsts *Winter aan zee* (1937). Daartussen speelden leven en werk van Herman Gorter zich af aan zee, zo voegt de neerlandicus voegt toe: in zijn jeugdwerk ‘Lucifer’ werd er een nieuwe dichter geboren, in zijn debuut *Mei* komt de titelheldin er aan land om er te worden begraven door de poëet, die er in zijn late *Liedjes* zal rouwen om de Revolutie. Aan begin en eind van zijn oeuvre vond Gorter zich terug ‘Aan ’t grauwe zeestrand’ – een zinsnede waarin de comparatist een verwijzing herkent naar Heinrich Heines klassieker *Die Nordsee* (1831).

Iedereen ziet dat de dichter van ‘N30’ hier hommage brengt aan de dichter van *Mei*. Én van *Pan*, voeg ik toe, want de publicatiecontext van de geciteerde zin leert dat Mettes de hele Gorter heeft gelezen. In ‘N30’ valt Gorters naam slechts twee keer (minder vaak dan Gertrude Stein, Ezra Pound – of Orpheus) maar in aantal citaten laat Gorter, het collectief achter *De Bijbel* daargelaten, iedereen achter zich – ook reuzen als Pound, Vondel en Marx. Tentatieve telling bevestigt de bijzondere band tussen beide dichters, en van geen andere dichter geeft ‘N30’ prijs waar hij is gelezen. Gorter is die ene dode dichter uit Nederland tot wie Mettes zich positief verhoudt. Hij ontspringt de krijgsdans waarmee de *Poëzienotities* van leer trokken: ‘Alles wat afschuwelijk is, ik bedoel, hier, of aan dit land, is me altijd voorgekomen als gesublimeerd in deze poëzie’ (Mettes 2011a, 15). In dit citaat markeert Mettes zich opnieuw met een geïsoleerd ‘hier’ (nu tussen komma’s) als dichter in Nederland.

Mettes’ verwantschap met Gorter snijdt hout: afkeer van het ‘kleine’, negentiendeeeuwse, nationale; openlijk revolutionair; weigering poëzie te scheiden van politiek;

linkse theorie als wapen in de strijd; ambitie een beeld van het eigen tijdperk te scheppen – formeel culminerend in een episch debuut dat de Nederlandse lezer moest epateren. Bij verschijnen noemde Samuel Vriezen 'N30' '*Mei*-achtig' (Vriezen 2011), en hoewel ik die vergelijking heb herhaald (Sonnenschein 2012; 2016a), primeert voor mij hoe langer hoe meer de relatie tussen 'N30' en Gorters hoofdwerk *Pan*. Met name de 'zeer veel vermeerderde druk' ervan uit 1916 brengt een verwant verlangen aan het licht naar 'het nieuwe'.

Het grote verschil tussen Gorters en Metttes' revolutiegezinde epiek is, uiteraard, historisch. In de eeuw tussen 1912 (eerste druk van *Pan*) en 2011 (postume publicatie van 'N30') ging zo niet alle dan toch de meeste hoop verloren op een nieuwe wereld en een nieuwe mens. Het revolutionair optimisme dat in Gorters *Pan* hoogtij viert, kent ten tijde van Mettes een diepe eb. Niettegenstaande dit verschil hebben beide dichters intens ingezet op het typisch moderne probleem van 'het nieuwe'. 'The problem of art in the modern era is the problem of the new', schrijft Audrey Wasser in *The Work of Difference*: '"Newness," in no small way, is our inheritance' (Wasser 2016, 1). Vanuit dit problematische concept onderzoek ik in dit artikel herhaling en verschil bij beiden. Via de Gorterreferenties in Mettes' 'N30' interpreteer ik hun omgang met het nieuwe, elk aan zijn kant van de twintigste-eeuwse geschiedenis, waarin het nieuwe in poëzie en politiek opkwam, leek te overwinnen – en echec leed. Hoofdrollen zijn daarbij weggelegd voor Gorters beide grote gedichten: zijn debuut *Mei* met zijn onverslijtbare beginzin, en zijn hoofdwerk *Pan* dat in de versie uit 1916, die Mettes aantoonbaar heeft gelezen, hét epos is van het nieuwe in de Nederlandse poëzie.

Affirmatie van influx

Het nieuwe en intertekstualiteit lijken elkaar te bijten. Dichters horen origineel ter wereld te komen, of anders zo snel mogelijk hun eigen stem vinden. Bevrijd jezelf van invloed, 'be among the strong poets' – zo luidt de opdracht in het romantisch-moderne discours (Bloom 1973, 14). Hoewel intertekstualiteit hiermee nauw, masculien en auteursgericht wordt opgevat, behoudt Harold Blooms reactie op de brede, lezersgerichte intertekstualiteitstheorie van Julia Kristeva en Roland Barthes een praktische bruikbaarheid te midden van recentere concepten als interdiscursiviteit en intermedialiteit (Van Dijk e.a. 2013, 36-39, 271). De redacteurs van het handboek *Draden in het donker* stellen: 'Als het aantal interteksten dat meeresoneert oneindig is en zowat alles kan worden gerekend tot de categorie interteksten, wat valt er dan nog te onderzoeken?' (10).

Intertekstueel plaatst 'N30' de lezer voor een mooi probleem. Het gedicht bulkt van de verwijzingen naar allerhande teksten, media en discoursen, en komt daar

recht voor uit. De tekst staat wagenwijd open voor andermans taal, doet zich voor als collage van jatwerk en werkt dus erg anders dan een bloomiaanse arena voor een tweegevecht met voorganger. Hier geen *anxiety of influence*, maar affirmatie van influx. Middels extreem, permanent citeren omzeilt Mettes de postmoderne positie volgens welk de dichter die zoekt naar iets nieuws al gauw moet erkennen het *weaker talent*, een telaatkomer te zijn. Eerder is hij (post)modernist à la Lyotard, die de sublieme vonken uit de modernistische fragmentatie van de traditie verzamelt en voortzet (Lyotard 2003, 176). Kort na de Eerste Wereldoorlog stelde T.S. Eliot boud: 'Immature poets imitate; mature poets steal' en stutte zijn ruïne *The Waste Land* met fragmenten (Eliot 1960, 114). Zijn redacteur Ezra Pound overtroefde hem met zijn levenswerk *The Cantos*, maar moest na de Tweede Wereldoorlog erkennen dat zijn assemblage van *luminous details* niet tot nieuwe synthese had geleid: 'I cannot make it cohere' (Pound 1996, 816). Moderne epici braken de samenhang moedwillig in stukken, maar de scherven lieten zich in de twintigste eeuw niet meer lijmen.

Is de massamontage 'N30' epiek van de eenentwintigste eeuw? Kleptomaner nog dan zijn modernistische vakbroers jat Mettes openlijk, massaal en zonder notenapparaat. Hoe weet je van een zin uit 'N30' of het een citaat is en zo ja van wie? En als je alle zinnen waarvan je dat vermoedt aan Google hebt gevoerd, wat leert dat dan over 'N30'? Behouden ze daar hun betekenis of worden het 'nieuwe zinnen', zoals de ondertitel luidt? Die woordgroep moge Gorterachtig klinken (ik kom daar nog op terug) maar verwijst naar *new sentence*, een radicale vorm van citaatkunst waarvan 'N30' in het Nederlands taalgebied niet de eerste proeve is, maar wel de doorbraak.[1] De term werd door Ron Silliman gemunt voor de techniek waarmee de L=A=N=G=U=A=G=E-dichters uit de Verenigde Staten zich in de jaren zeventig afzetten tegen wat Marjorie Perloff ooit noemde (contra Bloom) 'the post-romantic crisis poem': een korte *monologue intérieure* waarin een ik een epifanische ervaring ensceneert die louterend werkt (Perloff 1985, 156-157). Lyriek die zich tot het eigen innerlijk beperkt – *new sentence* wilde die openbreken en het poëtisch spreken openen voor de polyfone ruis van de wereld.

Onder evident Amerikaanse invloed vernieuwt 'N30' de *Nederlandse* neo-avant-gardistische poëzietraditie. Door gevonden zinnen te assembleren tot proza-achtige alinea's verschilt 'N30' apert van de Hollandse readymade-dichters uit de jaren zestig, die hun *objets trouvés* exposeerden in de *white cubes* van de poëziepagina. Ook in hun radicaalste doen bleven de dichters van *De Nieuwe Stijl* middels het isoleren van alledaagse zinnetjes profiteren van het poëtiserende effect dat het genre historisch met zich meedraagt. Hun inzet – alles kan poëzie worden – verheerlijkte de dichterlijke beslissing een tekstflard te promoveren tot poëzie. Op Hans Sleutelaars' dreigende uitsmijter *Wollt ihr den totale poesie?* volgde typerend genoeg een rimbaudeks *adieu à la poésie*. Zijn compaan C.B. Vaandrager stapte in de jaren 1970 over naar een pro-

zaschriftuur die hem in de buurt bracht bij het marxistisch onderlegde montageproza van J.F. Vogelaar en Lidy van Marissing (Vogelaar 1983). In plaats van de gewone werkelijkheid in een finale vernieuwingsmanoeuvre te fixeren tot eeuwig houdbare, totale poëzie, werkt literatuur daarin het hypergeordende leven op aarde los als intrinsiek instabiel en creatief. Exposeert de geïsoleerde readymade een poëtische territoriumdrift (dit is van mij: de dichter), massamontage van gevonden zinnen werkt eerder deterritorialiserend (Zepke 2008, 34).

Poëzie die het dominante vertoog van de wereld uit zijn voegen schudt: affirmatief maar kritisch vond *new sentence* de readymade opnieuw uit. Ordentelijk gezet (*proza*), maar barstend van cesuren (*parataxis*), ontleent de tekst zijn noviteit aan het verschil tussen de zinnen aan weerszijde van elke punt (*non sequitur*). Doordat de gevulde broodtekst lineair doorlezen aanmoedigt, dwingt het *new sentence*-gedicht de klassieke lezer tot een andere houding: 'With every new sentence a new embarkation' (Charles Bernstein, geciteerd door Jerome McGann, in Buelens 2001, 1061). Anders dan in de epifanie van het crisisgedicht, constitueert de breuk niet enkel het lyrisch subject en het narratief, maar ook de keuze en compositie van het materiaal. Het nieuwe is hier niet subjectief maar relationeel: geen individuele schepping van geniale zinnen, maar constructie van een heterogeen geheel dat de lezer zijn deel van het werk laat doen.

Letterlijk en expliciet

Wie 'N30' intertekstueel wil lezen – en daar solliciteert het werk nadrukkelijk naar – zit door de overdonderende veelheid in een benarde luxepositie. Meer dan bloomiaanse belezenheid vereist *new sentence* heroriëntatie op de basisvragen van het intertekstualiteitsonderzoek: wat, hoe en waarom (Van Dijk e.a. 2013, 8). Ten aanzien van Gorters rol in de zinnenzee van 'N30' kan ik bij de meest basale vragen – *waar* wordt aan Gorter gerefereerd, *wat* zijn daarvan de bronteksten en *hoe* zet Mettes het citaat naar zijn hand? – nog toe met mijn vertrouwdheid met diens oeuvre. Om de moeilijkste vraag echter te beantwoorden, die naar de functie, het *waarom*, zoek ik houvast bij de methodische coördinaten van een proefschrift over intertekstualiteit. In *Celan auseinandergeschrieben* ontwierp Carl de Strycker om redenen van 'attesteerbaarheid' een schaal met twee assen van de intertekst: letterlijkheid en expliciteit (De Strycker 2012, 103-147). Dat hulpconstruct visualiseer ik tot de heuristische figuur op volgende bladzijde.

Deze figuur kent twee uiteinden: enerzijds 100% letterlijk en 100% expliciet, anderzijds 0% letterlijk en 0% expliciet. Beide extremen zijn absolute punten en dus onbestaand in het taalsysteem. Alle discours bevindt zich *in* het vlak. Theoretisch zijn de grenspunten echter verhelderend. Het 100%-kruispunt (rechtsboven) staat voor een



Figuur 1: Visualisering intertekstualiteitsparameters

volmaakt, 'letterlijk citaat' – herhaling zonder verschil. Het 0%-kruispunt (linksonder) staat voor het exact tegenovergestelde: puur verschil, vrij van invloed – 'nieuwe zin'.

Met 'herhaling' en 'verschil' verwijs ik naar Gilles Deleuzes hoofdwerk *Différence et répétition*, een boek met invloed op Mettes' denken. Daarin wordt *différence* ook aangeduid als '*le nouveau*' (Deleuze 1968a, 177). Verschil is voor Deleuze ontologisch primair, maar ondenkbaar zonder herhaling: 'Nous ne produisons quelque chose de nouveau qu'à condition de répéter' (121). Derhalve is het volgens hem zaak om te herhalen vol verschil, met als doel reële ervaringen, die zich altijd uitdrukken als creatieve metamorfoses (Smith 2008, 151).

In *Logique du sens*, zijn andere hoofdwerk, herformuleert Deleuze deze verschilvolle herhaling als de productie van 'zin' (*sens*). Zin is geen vaststaand gegeven dat ontdekt of gevonden kan worden, maar iets wat telkens opnieuw gecreëerd moet worden door de taal naar zijn grenzen de duwen. Nieuwe zin ontstaat volgens Deleuze op 'exactement la frontière des propositions et des choses' (Deleuze 1968b, 34). Deze grens vergelijkt hij met een vlies of film: 'cette mince pellicule à la limite des choses et des mots' (44). Het opzoeken van de grens is een permanente opdracht, want herhaling van hetzelfde leidt tot de passieve gewoonte van de *common sense*, met als literaire pendant het cliché – ook Mettes' *bête noire*.

Sens, betekenis, zin, stelt Deleuze, is altijd dubbel: ze werkt altijd twee kanten op. 'The work is already different from what it is,' concludeert Audrey Wasser in zijn spoor: 'The critic may bring out the difference in a literary work, in sum, but this is

possible only if the work already differs in itself, exists as something essentially constituted by self-difference' (Wasser 2016, 93). Zinvolle lectuur van Gorters rol in het citaatkunstwerk 'N30' – de basale vraag naar de functie van zijn *présence* – vereist daarom oog voor een dubbel verschil. Het ene, meest voor de hand liggende verschil is dat tussen de tekst die citeert ('N30') en de tekst waaruit geciteerd wordt (Gorters oeuvre). Het andere, meer fundamentele verschil betreft het verschil binnen het werk van Gorter zelf.

Mijn these is dat 'Herman Gorter' in 'N30' zo'n opvallende rol speelt omdat zijn werk een fundamenteel verschil herbergt. Mijn argumenten daarbij zijn tweeledig. Enerzijds transformeert 'N30' de overbekende openingsregel uit Gorters canonieke debuut tot nieuwe zinnen. Die werkwijze laakt de reproductie van het poëtisch cliché als herhaling van hetzelfde. Doordat Mettes *Mei* onderwerpt aan de satire die 'N30' domineert, beantwoordt hij aan de modernistische imperatief 'Make it New'. Anderzijds komen alle 'letterlijke' Gortercitaten in 'N30' uit Gorters socialistische epos *Pan*, dat Mettes' satirische *make-over* dus bespaard blijft. Het intact elan uit *Pan* steekt honderd jaar na dato echter scherp af tegen de neoconservatieve ontstaanscontext van Mettes' begin-eenentwintigste-eeuwse nieuwe zinnen. Door Gorters linksradicale, uit de canon gestoten levenswerk te citeren zonder satirische mutilatie, zet Mettes het verschil in de verf tussen Gorters tijd en de zijne. Tegelijkertijd legt hij kritisch én creatief het verschil bloot *binnen* Gorters oeuvre: tussen enerzijds zijn volwassen, vergeten, politieke poëzie en anderzijds zijn romantische, juveniele, maar gecanoniseerde werk.

Mijn paradoxale conclusie – mijn *probleem* – zal daarom zijn dat de oude zinnen uit Gorters *Pan* juist in hun onbewerktheid 'het nieuwe' binnenbrengen in Mettes' epos dat rouwt om de totale crisis van het nieuwe. Mijn slotvraag wordt daarmee die naar de betekenis, de zin van 'Herman Gorter' binnen de context van wat Mettes aan het eind van zijn schrijversleven (dis)kwalificeerde als 'm'n oude "new sentence"-epos' (Vriezen 2016). Maakt Mettes Gorters eeuwoude zinnen in 'N30' nieuw – en zichzelf daarmee oud – of is Gorters radicale neofilie in de eenentwintigste eeuw achterhaald – iets uit een voorgoed vervlogen, gouden tijdperk dat was toen?

Gorter in 'N30'

In 'N30' ontdek ik zestien referenties aan Herman Gorter. Ze bestrijken zijn hele oeuvre en beide spectra van letterlijkheid en expliciteit – hoe dichter bij het 100%-kruispunt, hoe gemakkelijker herkenbaar. Anders dan De Strycker deed, zal ik ze niet methodisch ordenen naar attesteerbaarheid, maar thematisch, naar Gorters leven en werk. De enige referentie met naam en toenaam besprak ik al in de inleiding: 'Herman Gorter' was daar het metoniem voor zijn totale oeuvre. In de eerstvolgende para-

graaf bespreek ik de verschijning van de politieke Gorter, de communistische propagandist en dichter, aan de hand van twee referenties aan zijn biografie. In de paragraaf daarna bespreek ik Mettes' citaten uit *Pan*, waarvan ik er vijf herken, plus een boeiend twijfelgeval. Vervolgens bespreek ik drie referenties aan Gorters lyriekbundeling *De school der poëzie*, om te eindigen bij *Mei*, waarmee Mettes in 'N30' een geheel eigen omgang ontwikkelt. Dat deze volgorde zich tegen de chronologie in beweegt, beschouw ik als voordeel. Elk historische lezing vertrekt uit het heden. We treffen zo Gorter eerst als ideoloog van het radencommunisme in oppositie tot Lenin rond 1920, vervolgens bewegen we ons via de voltooiing van zijn magnum opus, de grote *Pan* uit 1916, terug naar zijn debuut als socialistisch dichter uit 1903, om te eindigen bij zijn eersteling *Mei*. Via Mettes' epos van de eenentwintigste eeuwwende dalen we af naar het begin, de eind-negentiende-eeuwse doorbraak van het nieuwe in de Nederlandse poëzie: Gorters eerst gepubliceerde zin uit zijn ambitieuze slotakkoord van Tachtig – zijn 'N30'-achtige debuut.

De politieke biografie

Zin 13, alinea 11, hoofdstuk 19 van 'N30' luidt (2011b, 121):

> Lenin probeerde Gorters brochure te begrijpen met behulp van een Duits-Nederlands woordenboek.

Net als in de winter-aan-zeezin waarmee dit artikel begon wordt hier Herman Gorter gelezen. Nu niet door een Haagse eenmansavant-garde, maar door de voorman van de Russische Oktoberrevolutie van 1917. Hoewel Lenin zich moeite getroost om Nederlands te begrijpen, gaat het hier niet om Gorters beroemde reactie op *'De linkse stroming', een kinderziekte van het Communisme* – in juni 1920 verscheen *Offener Brief an den Genossen Lenin* immers direct in het Duits. Lenin nam de moeite niet kennis te nemen van Gorters kritiek, omdat hijzelf juist afstand nam van het *bottom up*-communisme waar Gorter zich dat jaar in navolging van Anton Pannekoek achter stelde (Muldoon 2019). Na drie jaar postrevolutionaire burgeroorlog besloot Lenin tot een autonoom Russische tactiek, *top down*, vanuit een autoritair geleide partij. Gorter protesteerde vanuit zijn geloof in een internationale revolutie van onderop – te beginnen in Duitsland. Sinds zijn vertaling van het *Communistisch manifest* in 1904 had hij propaganda gemaakt voor een weliswaar door ideologen gearticuleerde, maar massaal gedragen *Wereldrevolutie*, zoals zijn brochure uit 1918 heette. Ging *Het historisch materialisme. Voor arbeiders verklaard* (1908) de wereld over – tot Mao toe (Knight 2005) – de brochure die Lenin in 'N30' probeert te lezen is *Het Imperialisme, de Wereldoorlog en de Sociaal-democratie* (1914). Gorter begon haar in 1912 als toespraak voor het Bazels congres van de Tweede Internationale, voorvoelend hoe het socialisme schipbreuk zou leiden als elk land zijn eigen oorlogstactiek koos. In Gor-

ters biografie uit 1996 vinden we het citaat uit 'N30' terug – onverknipt (Böhl 1996, 361, arcering JS):

> Lenin gaf zich heel wat moeite om *Het Imperialisme* te lezen. Hij was de Nederlandse taal niet machtig, maar hij probeerde Gorters uiteenzettingen te begrijpen met behulp van een Duits-Nederlands woordenboek. Dit lukte hem – volgens een vriendelijke brief die hij aan Gorter richtte – voor dertig tot veertig procent.

Door deze passage te comprimeren en het woord 'brochure' in te voegen richt Mettes de aandacht op een in de Nederlandse literatuurgeschiedenis genegeerd deel van Gorters oeuvre: zijn politieke proza. Juist het meest glorieuze moment daaruit – Gorters aantoonbare invloed op Lenin – zet Mettes in 'N30' in het daglicht.

Mettes heeft dus de biografie van Herman de Liagre Böhl gelezen, *Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd. Herman Gorter 1864-1927*. Dat het metoniem 'Herman Gorter' evenwel meer behelst dan zijn biografie, is af te leiden uit een zin uit 'N30' die eveneens op de biografie alludeert, maar veel minder letterlijk. In hoofdstuk 26, alinea 6, bespreekt zin 53 een boek dat twee edities heeft gekend, een eerste en een 'uitgebreide' tweede. Nu zijn daar veel voorbeelden van in de wereldgeschiedenis, maar het is aannemelijk dat het hier gaat om de 'tweede, zeer veel vermeerderde druk' van Gorters levenswerk *Pan* (2011b, 151):

> Natuurlijk was het een mislukking, zeker de tweede (uitgebreide) editie; maar is een mislukt verlangen niet meer waard dan alle triomfen van de gezapigheid bij elkaar?

Deze zin is geen citaat maar een reactie, een kritiek. Dat ze reageert op de consensus over *Pan*, valt af te leiden uit de secundaire literatuur die Gorters biograaf Böhl als volgt samenvat: '*Pan II* kan moeilijk beschouwd worden als een meesterwerk. De gebreken waaraan het epos al in de oorspronkelijke uitgaaf leed, zijn alleen maar toegenomen. Andermaal is Gorters epische poëzie langdradig en loodzwaar' (Böhl 1996, 371). De biograaf sluit zich hier aan bij de gangbare opvatting, en beroept zich daarbij op de dichter zelf. Gebruikmakend van de intieme correspondentie (in 2014 gepubliceerd als *Geheime geliefden*) laat hij Gorter zelf erkennen: 'Hij realiseerde zich dat de herziening van zijn ambitieuze heldendicht goeddeels mislukt was' (Böhl 1996, 373).

Voor Gorters biograaf is de slotsom negatief: het resultaat van Gorters dichterlijke arbeid tussen 1907 en 1916 is uiteindelijk mislukt. Net zo strandden volgens hem zijn politieke activiteiten in het 'drieste' (421) en 'sektarische' (426) 'naïeve optimisme' (433) van een stel 'desperado's' (437) – een 'toonbeeld van onbeduidendheid' (440). Door Gorters niet aflatende radicaliteit te begrijpen als gepriegel in de

marge van de geschiedenis van links, kan Böhl haar veroordelen als echec. Precies tegen dit oordeel uit het veilige academische midden van een beroepsbiograaf uit de jaren negentig, protesteert de zin in 'N30'. Lukken of mislukken is niet de kwestie. Niet om publiekssucces en mooie kunstwerken gaat het Mettes, maar om verlangen, ambitie, overtuiging, actie – in poëzie én politiek. En daarvoor zit je bij Gorter goed.

'Ik bèn op de goeden weg', schrijft Gorter in 1914 aan Jenne Clinge Doorenbos: 'Lieveling, je hebt te doen met iemand die *streeft*. Die misschien nooit volkomen bereiken zal, maar die een onverzettelijken moed en een onbreekbare hoop heeft. Help mij.' (Gorter 2014, 249). In zijn brieven zijn 'streven', 'pogen' en 'verlangen' pasmunt, net als in zijn lyriek. Én in zijn epiek uit *Pan*, zeker in de tweede editie. In 1912 is *Pan* nog een *well made* epos, een socialistische reprise van *Mei* die dit keer goed afloopt met revolutie en opheffing van de vervreemding tussen Mensheid (Het Gouden Meisje) en Natuur (Pan). Pas wat Gorter er in de jaren 1912-1916 onder pressie van de Eerste Wereldoorlog aan toevoegt, maakt *Pan* minder uniform, meer lyrisch en explosief – de constructie barst (Sonnenschein 2018). Vooral in de enorme nieuwe derde zang, 'Het Heden der Arbeidersklasse', schrijft Gorter zijn epiek naar het heden toe: 'In deze gouden tijd der twintigste eeuw, / In dezen jare negentienhonderdzestien' (Gorter 1916, 290). Direct afgesteld op de wereldgeschiedenis creëert Gorter ruimte in zijn epiek voor het verslaan van zijn eigen tijd als gouden heden: 'In deez' zaal'gen tijd, / Die nu leeft, nu, nu ik dit schrijf' (310).

Aan de hand van deze techniek verenigt Gorter '*the lyric present*', zoals Jonathan Culler het lyrisch prerogatief noemt (Culler 2016, 283-295), met zijn streven naar het omvattende beeld van zijn revolutietijdperk. De intensiteit van *Pan* 1916 ligt niet in de epische compositie, maar in de gelijktijdige beleving van het moment en de eigen tijd als geheel. Gorters refrein ('gouden Tijd die nu is Nu') erkent twee vormen van heden, twee soorten nu. Naast *the lyric present*, het momentane nu, schept Gorter in *Pan* 1916 wat ik in Cullers spoor noem een *epic present*, waarin de eigen tijd als geheel *du moment* ervaarbaar moet worden. Precies hierin ligt de verwantschap met 'N30'. Ook dat presenteert zich immers als geschreven in het nu in dubbele betekenis: *to the moment* en in onze tijd. Meer dan heldendichten zijn het 'hedendichten' – en daarmee nieuwe epiek.

Pan in 'N30'

Samen met het nog grotere, nog gebrokener versepos van de twintigste eeuw – *The Cantos* van Ezra Pound – is Gorters *Pan* met zes citaten het meest geciteerde literaire werk uit 'N30'. Van dit zestal zijn er vijf letterlijk en door spelling en afbrekingsteken (/) tamelijk expliciet, dus makkelijk te herkennen. Voordat ik het zesde, interessante twijfelgeval bespreek, plaats ik dit vijftal in hun context. Het eerste citaat is daarbij

meteen het meest saillant, want de enige slagzin uit *Pan* die het sleutelwoord 'nieuw' bevat (2011b, 73):

> Gij moet de nieuwe wereld maken.

De lezer van 'N30' die ooit de grote *Pan* las, heeft de meeste kans dit citaat te herkennen, want in Zang III uit 1916 fungeert het als refrein (Gorter 1916, 181, 182, 186, 209, 309). De eerste en laatste keer zet Gorter een vergrote letterafstand in ('m o e t ') en benadrukt zo het belang van de leuze. De herhaling die *Pan* vaak is verweten, ook door Gorters biograaf, heeft in deze passage nochtans een heldere functie: propaganda voor het einddoel, de noodzaak van de nieuwe wereld. De eerste keer dat de zin in *Pan* verschijnt, gebeurt dat binnen aanhalingstekens. Als fictief citaat (directe rede) komt het uit de mond van de man die Gorter beslissend inspireerde (Gorter 1916, 182):

> [']Gij moet het socialisme brengen.
> Gij moet de nieuwe wereld maken.
> Gij moet zelfs als gij niet wilt, maar gij moet.
> Maar gij wilt omdat gij moet.
> Dit is de Algemeene Wet, die volgt
> Uit het wezen van uwe werktuigen,
> Uit het wezen van uw verhoudingen.
> Vereenigt u Arbeiders aller landen.'

De zin uit 'N30' is in *Pan* dus het woord van Karl Marx zelf, die zijn wetenschappelijk determinisme toepast op de reële strijd. De dogmatische zekerheid ontleent Gorter aan Marx, die met Engels in het *Communistisch manifest* over het kapitaal schreef: 'Haar ondergang en de zege van het proletariaat zijn even onvermijdelijk' (Marx & Engels 2001, 37). Hun manifest, in het Nederlands vertaald door Gorter, loopt uit op de befaamde oproep: 'Dat de heersende klassen sidderen voor een communistische omwenteling. De proletariërs hebben bij haar niets te verliezen dan hun ketenen. Zij hebben een wereld te winnen. // PROLETARIËRS ALLER LANDEN, VERENIGT U!' (70). Gorter laat Marx in *Pan* dus de verdichte, Nederlandse vertaling van zichzelf herhalen – als nieuwe poëzie.

Maar wie spreekt deze zin in 'N30'? In 2006 was 1916 verder weg dan 1848 in 1916. Lag de nadruk in 1916 op 'moet', in 'N30' ligt die eerder op het archaïsche 'Gij'. In mijn lezing echter licht het adjectief 'nieuwe' op, dat gepaard gaand met het werkwoord 'maken' een slagzin activeert van die andere maatgevende twintigste-eeuwse epicus uit 'N30'. Zoals Gorters oeuvre vaak wordt gereduceerd tot 'Een nieuwe lente en een nieuw geluid', gebeurt dat met Ezra Pound en 'Make it New'. Deze sententie uit *The Cantos* (Pound 1998, 265) werd het cliché van de modernistische traditie als geheel (Gay 2008, 19-20). Ironisch genoeg was de zin echter niet Pounds eigen

schepping, maar een vondst uit een oud-Chinese bron die vele malen was geremedieerd: 'Make it New was not itself new', schrijft Michael North in *Novelty. A History of the New*, 'nor was it even meant to be' (North, 2012, 168). Daarmee medieert Pounds omgang met de traditie tussen Gorter en Mettes: zinnen uit de geschiedenis herhalen vol verschil, opdat ze opnieuw kunnen vlammen.

De vier overige *Pan*-citaten in 'N30' maken minder verschil. In het vierkant van De Strycker bevinden ze zich niet ver van de rechterbovenhoek. Ze zijn letterlijk en goed herkenbaar als citaat door hun oude spellingswijze en vooral door de Duitse komma's die de regelafbreking vervangen. In proza zijn ze gemarkeerd als poëzie. Opvallend is dat ze allemaal uit een andere zang van *Pan* 1916 komen, uit elke zang één.

'N30'		CITAAT	*Pan*	
hfdstk	**pag.**		**zang**	**pag.**
14	73	Gij moet de nieuwe wereld maken.	III	181
19	118	Zooals wie van de menschen eenzaam / Is, en slechts met 't heelal gemeenzaam.	I	5
19	122	O Schoonheid, gij zijt niets / Dan de wordende Vrijheid.	IV	355
29	165	En toen dacht ik, dat op de heele aarde / Dit overal zoo was.	II	86
30	169	Eén glans / Boven de aarde.	V	444

Tabel 1: Citaten in Jeroen Mettes' 'N30' uit Herman Gorters *Pan* (1916).

Het tweede citaat uit *Pan* schetst een menswording. In de eerste versie was Gorters titelheld nog primair de Griekse bokgod, die aan het begin van het epos het proletariaat vreesde als 'dat nieuwe en als sterfgevoel' (Gorter 1912, 3). Pas als hij de nieuwe macht erkent en zich achter de arbeiders schaart, mag hij op aarde blijven om zich te verenigen met de mensheid en haar Geest (het Gouden Meisje). In de herschreven opening uit 1916 laat Gorter zijn 'God' direct transformeren tot 'Mensch' (Gorter 1916, 5):

> Zooals wie van de menschen eenzaam
> Is, en slechts met 't heelal gemeenzaam.

Pan is hier mens geworden, maar nog geen gemeenschapsmens. Hem typeert nog de *splendid isolation* van voor zijn bewustwording als socialist. Het derde *Pan*-citaat komt uit Zang IV, vlak na het begin van de Wereldstaking. Op het grote moment dat de arbeiders mondiaal werk weigeren, reageert Pan al murmelend tegen een boom (Gorter 1916, 355):

> 'O Schoonheid, gij zijt niets
> Dan de wordende Vrijheid.'
> . . . .
> . . . .

Juist middenin de Revolutie affirmeert Gorter de samenhang tussen poëzie en vrijheid. Poëzie en politiek zijn verbonden in een creatieve strijd. In zijn onvoltooide dissertatie voerde Mettes die strijd terug op de Vroegromantici (Sonnenschein 2016b, 194-198). Esthetiek is daarin niet gescheiden van ethiek; het zijn twee aspecten van een gelijke strijd tegen slavernij. De maatschappelijke noodzaak daartoe verbeeldt Gorter in Zang II uit *Pan* 1916: 'Het Verleden der Arbeiders'. Het vierde citaat uit 'N30' komt uit Pans verzuchting bij het zien van de *Verelendung* van het negentiende-eeuwse stadsproletariaat (Gorter 1916, 86):

> En toen dacht ik, dat op de heele aarde
> Dit overal zoo was. Al die eenzame,
> Donkere, doode werkersgestalten. –

Dit deel van *Pan* kent ook zelf een hoog intertekstueel gehalte. Zang II bevat allusies op allerhande hellevaarten uit de kunstgeschiedenis, van Dante over Michelangelo, tot de Nederlandse negentiende-eeuwse fin-de-siècle-poëzie (Sonnenschein 2018) – inclusief die van Gorter zelf. In Mettes' citaat klinkt een echo door van Gorters beroemde vers 'De boomen waren stil' uit 1890: 'Over de aarde was / waarschijnlijk alles zoo, / de wereld en 't menschgewas / ze leven nauw.' (Gorter 1978, 94). Waar Gorters lyrisch ik in *Verzen* het gadeslaan van zinloze arbeid nog 'bang en tevreên' sublimeert, in *Pan* raakt hij erdoor verlamd: 'En vele dagen leefde ik wezenloos'. De woordgroep 'overal zoo' is op zich een perfect equivalent van herhaling zonder verschil. Denken dat er nergens verschil is, dat alles hetzelfde is, staat gelijk aan de hel.

Vormt Gorter in Zang III-V van *Pan* 1916 de hel der herhaling om tot nieuwe wereld, in 'N30' raakt de revolutie steeds verder uit zicht. Het laatste *Pan*-citaat in hoofdstuk 30 citeert Zang V, die zich afspeelt in de postrevolutionaire toekomst. In deze zang *poogt* Gorter niet enkel *to make a paradiso / terrestre* – om een bekende frase van Pound aan te halen die Mettes in 'N30' citeert (2011b, 150) – hij schrijft daadwerkelijk het aards paradijs. De schets van de arbeidersutopie uit 1912 breidt Gorter in 1916 flink uit, en het 'N30'-citaat komt uit dit surplus. Inmiddels hebben mensheid en natuur, Pan en het Gouden Meisje elkaar gevonden, de strijd is gestreden en ten teken van deze harmonie laat Gorter het rijm terugkeren (Gorter 1916, 444):

> Zij zagen òp. De Wereld was één glans
> Boven de aarde. – O! de wereld Pan's.

Mettes maakt het citaat lastig herkenbaar door het rijmpaar te amputeren. Is dat teken dat zijn gedicht geen harmonie verdraagt? We bevinden ons inmiddels in hoofdstuk 30 van 'N30'. In tegenstelling tot *Pan* is Mettes' epos van begin tot eind infernaal. Poëzie van het paradijs is wel de ambitie van zijn epiek, maar raakt nog verder uit zicht dan bij Pound al het geval was – laat staan bij Gorter.

Hoe onmogelijk de frontale poëzie van het paradijs in de loop van de twintigste eeuw is geworden, laat een citaat uit 'N30' zien dat volgens mij naar *Pan* verwijst, maar zo rudimentair dat het niet hard te maken is, onattesteerbaar – en dus voor rekening van mijzelf als Gorter- en Metteslezer. Hoofdstuk 30, alinea 6, regel 12 (2011b, 170):

> O Poëzie!

Deze twee woorden zijn drievoudig gemarkeerd als citaat. Ten eerste de apostrof 'O', beschouwd als het funderende vermogen van lyriek (Culler 2016, 212); ten tweede de hoofdletter 'P', die sinds de Vroegromantici het absolute verlangen vormt van de strevende dichter die er in zijn poëzie (kleine 'p') slechts het residu van opvangt (Sonnenschein 2016b, 196-197); ten slotte het uitroepteken ('!'), dat een zekere uitputting of wanhoop laat zien die eerder te verwachten valt van een sentimentalist als Rhijnvis Feith (ook geciteerd in 'N30') dan van de sensitivist Gorter. Toch resoneert hier volgens mij *Pan*, en wel de enige echt bekende passage eruit, door biograaf Böhl verheven tot zijn titel. Als Pan in Zang IV een dichter op weg naar de eindstrijd interviewt op straat barst deze los: 'Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd / O poëzie' (Gorter 1916, 381). Dat historicus Böhl de apostrofe aan de poëzie van zijn titelfrase afsneed en de regel zo in het luchtledige laat bungelen is veelzeggend. Door juist deze amputant te citeren polemiseert Mettes opnieuw tegen de scheiding van poëzie en politiek.

Dit kleine quasi-citaat bulkt van verschil. Het nadert de linker onderhoek van het Vierkant van De Strycker: nieuwe zin. Nergens immers geeft *Pan* op twee woorden het lyrisch concentraat van apostrof, hoofdletter én uitroepteken ineen. Het dichtstbij komt deze regel uit Zang II: 'O Poëzie, bestraal mij met uw stralen' (Gorter 1916, 142). Het afwezige uitroepteken wordt gecompenseerd door een intertekstuele bonus van formaat. Met zijn apostrof aan de Poëzie roept Gorter hier namelijk om hulp bij een veeleisend karwei. In de passage die erop volgt loopt de executie van een arbeider, die een kapitalist doodschoot, uit op de zelfmoord van de arbeiderseega – als een proletarische zus van Anna Witsen verdrinkt ze zich in zee. De invocatie bevat een citaat van Dante, uit Canto XVIII van zijn *Paradiso* (Alighieri 2015, 649).[2] Gorters 'O' roept zo de stralende poëzie van Dantes paradijs tot hulp bij zijn eigen afdaling in de kapitalistische hel. Áls Mettes hier op zijn beurt *Pan* citeert, schemert door zijn eenentwintigste-eeuwse inferno de poëzie van Gorter én van Dante. Let wel: minder de 'poëzie' van hun epische gedichten dan de 'Poëzie!' waarnaar zij als dichters van het paradijs hebben gestreefd.[3] Mettes-Pound-Gorter-Dante: hoe verder terug in de tijd, hoe harmonieuzer – hoe recenter, hoe ruïneuzer.

‘N30’ en *De school der poëzie*

Dat *Pan* de Gorterreferenties in ‘N30’ domineert is uitzonderlijk. De Nederlandse poëziegeschiedenis kent nauwelijks dichters die de latere Gorter verkiezen boven de vroege.[4] Een tweede uitzonderlijkheid is dat Mettes *Pan* telkens letterlijk citeert. Dit verschilt met de Gortercitaten die verder terugvoeren in Gorters oeuvre. Terwijl hij de poëzie uit *Pan* intact laat, bedrijft hij met de vroege, canonieke Gorter hetzelfde als met de meeste materie uit de Nederlandse poëziecanon: satire. Dat Gorters politieke poëzie van het paradijs daaraan ontsnapt, bevat dus impliciete maar evidente canonkritiek.

Driemaal refereert ‘N30’ aan Gorters socialistische debuut *Verzen* (1903), opgenomen in de tweede zeer veel vermeerderde druk van *De school der poëzie* (1905). De bekende openingszin daaruit, ‘De arbeidersklasse danst een groote reidans / aan de oceaan der wereld’ (Gorter 1978, 421) wordt door Mettes in ‘N30’ gekortwiekt en herspeld (‘De arbeidersklasse danst een grote reidans’ (2011b, 209)) zonder dat dat veel verschil oplevert. Dat geldt ook voor een citaat in hoofdstuk 14 uit hetzelfde gedicht, maar bijzonder is hier dat twee zinnen er direct na eveneens zijn gemarkeerd als poëzie (90):

> Deze zullen het beleven dat de lichte / lichamen der menschen overal dansen / in vrijheid. Diese morgen fort- / getragene Hütte, sie / steht. En nu, twee dagen later... CONTRA NATURAM / They have brought whores for Eleusis / Corpses are set to banquet / at behest of usura.

Gorters Nederlands loopt uit in poëtisch Duits en Engels, van respectievelijk Paul Celan en Ezra Pound (Celan 2003, 318; Pound 1996, 230). Trekt Mettes hier een lijn door de twintigste-eeuwse Europese poëzie? Zijn twee grote voorbeelden in de moderne versepiek zet hij hier dicht bijeen, maar ze worden gescheiden door de lyricus Celan. Verdrijft ‘N30’ hier hun poëzie uit het paradijs door de twintigste-eeuwse catastrofe die Adorno afkortte tot ‘Auschwitz’?[5] Met Celan in hun midden komt hij via de socialistische dichter Gorter (links) en fascistische Pound (rechts) het echec van de twintigste-eeuwse Europese politieke cultuur onder ogen. Tegen de schokreactie esthetiek en ideologie dan maar van elkaar te scheiden, protesteert ‘N30’. Tegen de naoorlogse neiging de poëzie te depolitiseren in laat ‘N30’ het probleem liever pijnlijk zien.

De derde referentie aan *Verzen* (1903) gaat terug op Gorters ontdekking van het marxisme. Hoofdstuk 24, alinea 59, zin 7 (2011b, 144):

> De dag valt open als de badjas van ’n bejaarde vrouw.

Expliciet noch letterlijk is het toch onmiskenbaar een parodie op de openingsregel van Gorters sonnet ‘De dag gaat open als een gouden roos’ (Gorter 1978, 386). Als een van de weinige gedichten uit zijn socialistische lyriek kreeg dat bekendheid door

Stuivelings pocketbloemlezing uit 1959. Het sonnet dat ermee opent verwoordt Gorters liminale positie, op de drempel tussen donkere studeerkamer en daglicht vol 'menschengeluk'. Ook Mettes' zin is liminaal, maar anders: in plaats van op ontluikende nieuwe lente – buiten – geeft de dag in 'N30' zicht op een lichaam op de drempel van de dood – binnenin: het mensenongeluk.

Dat Mettes' satire in 'N30' door de bank genomen een mix is van venijn en hommage, toont een indirecte verwijzing naar Gorters *School der poëzie*. Deze loopt via de sinds 2018 meest omstreden dichter uit Nederland: Lucebert. Doet Mettes in hoofdstuk 18 diens beroemde frase uit 'ik tracht op poëtische wijze' in de uitverkoop – 'Te huur. De ruimte van het volledig leven. Coca-Cola' (2011b, 112) – in hoofdstuk 9 herschept hij een andere canonieke regel uit Luceberts historisch debuut (2011b, 55):

> Is lyriek (a) de moeder der politiek, (b) vice versa of (c) geen van beide?

Intertekst is Luceberts stelling 'lyriek is de moeder der politiek' uit het gedicht 'school der poëzie' (Lucebert 2002, 18). Met die titel bracht hij een saluut aan Gorter, die in het voorwoord voor de eerste druk van *De school der poëzie* (1897) stelde dat 'het de Poezie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk komen kon' (Gorter 1978, 518). Na afronding van zijn lyrische leerschool zag hij politiek en epiek als één strijd. Lucebert bewandelde echter de omgekeerde weg. Sinds 2018 weten we dat zijn expliciete affirmatie van het primaat van de poëzie ten opzichte van de politiek, zijn vroegere engagement met het nazisme moest herroepen (Au & Van Avermaete 2019). Aangezien de dichter 'Lucebert' ontsprong uit een fusie van politiek en poëzie, is zijn stelling minder troebel dan zijn eigen afkomst. In 'N30' wordt Luceberts dictum opgeladen met ambiguïteit door de mutatie tot een schools multiple choice-examen. 'N30' steekt de draak met Luceberts stelligheid. De relatie tussen poëzie en politiek is te complex om in een slogan te vangen. Ze is het probleem van de poëzie zelf.

Mei in 'N30'

Resten Mettes' referenties aan de enig echt canonieke tekst van Gorter: *Mei*, en daar dan weer de enig echt canonieke zin uit: de eerste. De tragiek van Gorters dichterschap is dat zijn succes niet verder raakte dan zijn allereerste zin. 'Een nieuwe lente en een nieuw geluid' is zo bekend dat mensen niet weten wie hem schreef. Als een ware gemeenplaats wordt hij gedachteloos herhaald. Vroeg in 'N30' lijkt Mettes aan die folklore mee te doen (2011b, 23):

> Een nieuwe lente, ambiguïteit.

Filosoof Cornelis Verhoeven heeft opgemerkt dat Gorters beginzin twee versies van het nieuwe contrasteert (Verhoeven 1997, 83-84). De nieuwe *lente* is cyclisch: elk

voorjaar weer is ze er – ten minste tot de klimaatcrisis (Gerbrandy 2018). Het nieuwe *geluid* echter dat Gorter in 1889 aankondigde, moest *anders* nieuw zijn: breuk met het oude vertrouwde geluid. Dat Gorter in *Mei* nog niet precies weet hoe hij dat nieuwe moest invullen, erkent hij direct in de derde regel als hij dicht dat hij wil dat het klinkt 'als het gefluit, / dat ik vaak hoorde' (Gorter 2002, 11). *Mei* ambieert dus nog geen absoluut moderne, ongehoorde *shock of the New*, maar een terugkeer van het oude – als nieuw. In *Novelty* noemt Michael North deze visie op het nieuwe *recurrence* (North 2013, 36-59). Het nieuwe in *Mei* is nog geen zelfstandige kracht maar een adjectief bij een preverbaal 'geluid' zonder discursiviteit. Pas via *recombination*, de andere, sinds Darwin dominante theorie van het nieuwe, zal Gorter zijn *pathos of the new* kunnen vormgeven in een poëtisch discours. Studie van de politieke filosofie leidde hem tot nieuwe epiek voor de nieuwe mens in een nieuwe wereld en een nieuwe eeuw – en dat werd *Pan*.

Als Mettes de tweede zinshelft 'en een nieuw geluid' vervangt door 'ambiguïteit', differentieert hij Gorters visie op het nieuwe. Mettes accentueert het verschil dat het nieuwe sinds de moderniteit begeleidt, aangezien ze vanaf haar ontstaan wordt bespookt door het oude, waarvan het zich nooit blijvend kan bevrijden – zoals Gorter hoopte. Mettes kraakt dus Gorters neofilie, terwijl hij haar tegelijkertijd nieuw maakt: ritmisch blijft 'ambiguïteit' immers dichter bij het origineel dan de doorsnee herhaler van Gorters openingszin.[6] Van een dergelijke clichématige herhaling citeert Mettes in hoofdstuk 14 een kras staaltje (2011b, 87):

> Een nieuwe lente, een nieuwe bank.

Met zijn desastreuze ritme mag deze variant satire lijken – Mettes citeert hier letterlijk. Niet Gorter uiteraard, maar de PR-afdeling van de bancaire Fortis-combinatie in haar hoogtijdagen, jaren voor haar fiasco in 2008.



Afbeelding: Poster Fortis Bank (2000)[7]

hfdstk	pag.	*MEI* IN 'N30'
2	23	Een nieuwe lente, ambiguïteit.
14	87	Een nieuwe lente, een nieuwe bank.
31	214	In 'n huis met nieuwe geluiden.
31	226	'n Nieuwe lont in hetzelfde kruitvat.

Tabel 2: *Mei*-referenties in 'N30'

In een notendop illustreert dit affiche het drama van het nieuwe dat 'N30' als geheel opvoert: in het kapitalisme is vernieuwing toegeëigend en gecommercialiseerd. Het kapitalistisch nieuwe zet niet aan tot het maken van een andere wereld of het worden van een nieuwe mens, maar tot het lenen en kopen van meer van hetzelfde om daarmee de status quo te bestendigen. Hoofdstuk 28 bevat de zin: 'Hij wijst wel naar het nieuwe, maar weet niet wat het betekent' (2011b, 156).

Laat Mettes aan het eind van 'N30' alle hoop op het nieuwe varen? Dat suggereren de laatste referenties aan Gorters *Mei*-zin, uit het extreme slothoofdstuk 31. Door hun lage expliciteit en letterlijkheid zijn het twijfelgevallen, maar ze bevatten syntactisch, ritmisch en semantisch genoeg herhaling om te functioneren als degeneratie van Gorters beginzin. Het zijn nieuwe zinnen, contra het nieuwe. In de eerste zin bezit het nieuwe geluid geen positieve klank maar pure schrik (214):

> In 'n huis met nieuwe geluiden.

De neofilie van de jonge Gorter is hier veranderd in de aangeboren neofobie van het kind dat wordt blootgesteld aan een vreemde omgeving. Het nieuwe is hier *terror*, zonder het sublimerende *delight*. In het tweede geval, drie pagina's voor het einde van 'N30', gaat Mettes nog een stap verder door de zin te herschrijven tot zijn tegendeel (226):

> 'n Nieuwe lont in hetzelfde kruitvat.

Formeel is dit de meest vrije herschrijving van Gorters *Mei*-begin – het minst letterlijk en het minst expliciet – maar de strekking doet het nieuwe af als herhaling zonder wezenlijk verschil. Als een hedendaagse Prediker, de profeet die het geloof in iets nieuws doorprikte als illusie, laat Mettes hier zijn toch al ambigue pathos voor het nieuwe uitdoven. Niettegenstaande de hoofdletter wordt het begrip hier een postmodern simulacrum van pure herhaling. En die visie treft ook de sloganisering van Gorters lentezin zèlf: poëzie als kruitvat dat altijd klaarstaat als er ergens een kapitalistisch knaleffect nodig is.

Nieuwe zinnen, nieuwe zin, nieuwezin

Het nieuwe – moet je daarvoor in onze tijd nog wel bij *Mei* zijn? Bij *Pan*? Bij 'N30'? Bij poëzie?

In *Différence et répétition* schrijft Deleuze iets zinvols voor het werk van de enige echte nieuwdichter uit de Nederlandse poëzie (Deleuze 1968a, 177):[8]

> [...] le nouveau reste pour toujours nouveau, dans sa puissance de commencement et de recommencement, comme l'établi était établi dès le début, même s'il faillait un peu de temps empirique pour le reconnaître. Ce qui s'établit dans le nouveau n'est précisément pas le nouveau. Car le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dan la pensée des forces qui ne sont pas celles de la récognition, ni aujourd'hui ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita*.

Dat wat werkelijk nieuw was aan Gorters poëzie, is nieuw gebleven, zoals het gevestigde aan zijn werk direct gevestigd raakte. *Mei* was een instant klassieker en bleef dat – het wordt elk jaar in zijn geheel voorgelezen in de buitenlucht. *Pan* was, zeker in de uitgebreide tweede editie, meteen onbegrepen en zonk in de eeuw nadien diep weg, geduldig wachtend op herontdekking. Met 'N30' stak Mettes nieuwe lonten in dat oude vat kruit. Zijn letterlijke citaten uit *Pan* strooide hij als gloeiende kooltjes door zijn epos, om onder de doffe as zijn revolutionair verlangen smeulend te houden.

In het ontgoochelende, vormeloze hoofdstuk 31 wordt alle zin in het nieuwe echter tot sissens toe uitgepist. Zijn extreme omvang (een kwart van het geheel) maakt het optisch chaotische 'N30' met terugwerkende kracht toch nog tot *well made* nieuwezinnenepos. In eerste instantie begreep ik dat extra hoofdstuk deleuzo-guattariaans als N[30]+1: een reservoir van reservezinnen ter vervanging van de defecte uit de eerste 30 hoofdstukken (Sonnenschein 2016a, 261). Intertekstuele analyse doet me het slot van 'N30' echter lezen als capitulatie van de vormkracht aan wat Mettes in zijn dissertatie deleuziaans definieerde als *the formless*. Quasi onbegrensd dendert de taalgenerator na N=30 door en spuit ongefilterd het vuil van de eenentwintigste-eeuwse wereld de poëzie in. Het vormeloze is hier niet meer het positieve constituerende 'Buiten' binnenin de tekst, de Poëzie, de Chaos van Dionysos waar de kunstenaar die iets nieuws wil maken induikt in de hoop het er levend vanaf te brengen, maar het onverschillige monster buiten de poëzie, het Kapitaal, waaraan 'N30' zich gewonnen geeft. Hoofdstuk 31 maakt van 'N30' een vitale tragedie – toch meer een *Mei* dan een *Pan*.

De relatie Mettes-Gorter vindt hier zijn meest verschilvolle parallel. De munitie om te breken met de traditionele cyclische visie op het nieuwe, vond Gorter in het proza uit *Een liefde* van Lodewijk van Deyssel (Van Halsema 2012). Na twaalf overzichtelijke hoofdstukken langs de lijnen van de burgerlijke romanconventies, barst in het

extreem omvangrijke dertiende hoofdstuk het vormeloze bloot in een alledaagse sensatie van een pasgetrouwde, eenzame vrouw. Zowel taal als ervaring is hier splinternieuw: 'er was iets gebroken in haar gemoed, de schel van een inwendig oog was stuk gebarsten' (Van Deyssel 1975, II, 100). Hier bereikte Van Deyssel zijn in 'Over literatuur' geprofeteerde 'sensitivisme'. Gorter onthield zich van lectuur tot na voltooiing van *Mei* want hij wist: als ik me hieraan overgeef, breekt in mij nieuwe poëzie aan en maak ik mijn oude epos niet af.

Zicht op het nieuwe doet je het oude in de steek laten of snel afronden. Gorters overgang naar de nieuwe, sensitivistische poëzie wordt al aangekondigd aan het einde van *Mei*: 'er bewogen / Nieuwe zinnen in mij' (Gorter 2002, 142). Het funeraire slot van *Mei* is de opmaat van zijn queeste naar een puur zintuiglijke, taalversplinterende afstelling van zijn dichterschap op de wereld. Deze directe lichamelijkheid leidde tot de woeste, dionysische *Verzen* (1890). In hun vermogen de chaos in taal toe te laten, vind ik ze qua intensiteit het meest verwant aan wat Mettes bereikt met 'N30': een bombardement van indrukken uit Nederland. Voor permanente druk op huid stelden beide dichters zich open met nieuwe zinnen.

De ambiguïteit van de woordgroep 'nieuwe zinnen', zowel nieuwe zintuigen als nieuwe taal, smeedt Gorter en Mettes hecht aaneen. Primeert bij Mettes de vorm, de syntactische eenheden van de *new sentences*, het lichamelijke speelt een evidente rol in zijn werk: nieuwe zinnen zijn zijn weerstandsbeleid. Bij Gorter primeert de zintuiglijkheid, het sensitivisme, maar logischerwijs is ook de taal in het geding – taal en ervaring zijn immers onscheidbaar. In *Logique du sens* stelde Deleuze: 'L'exprimé n'existe pas hors de la proposition qui l'exprime' (Deleuze 1968b, 33). In een later boek over Francis Bacon, getiteld *Logique de la sensation*, preciseert hij de verbinding tussen zin en zintuig, *sens* en *sensation*: 'À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation' (Deleuze 1981, 29). Via Cézanne – een invloed op Zola, de invloed op Van Deyssel, de invloed op Gorter – stelt Deleuze dat het Bacon gaat om '*l'action sur le corps de forces invisibles*' (31). Daarom ging ook Gorters sensitivisme, en zou het Mettes' nieuwe zinnen gaan.

Verzen 1890 ontbreekt in 'N30'. Alsnog *anxiety of influence*? Beide werken lees ik sensitivistisch: poëzie als zintuig. Het verschil is hun context. De dichter van *Verzen* liep en fietste in 1889-1890 door de Utrechtse heuvelrug, sportte fanatiek, vree, schreef met de hand. De dichter van 'N30' zat tussen 2000-2006 tussen de boeken, in de bus, achter het scherm. In plaats van via blinkend zonlicht stroomde de wereld binnen via tl, plastic, slogans. Gorter maakte quasi tabula rasa met de traditie en las enkel nog Van Deyssel en Zola. Mettes opende juist zijn permanente heden door te zoeken naar een poëtische traditie van het paradijs. Als gelukzalige eilanden liggen ze verspreid in de zinnenzee waarover Zarathustra affirmatief ontkent: 'Nee! Nee! Drommels nee!, er is nog zicht op het nieuwe!'

Literatuur

ALIGHIERI 2015
D. Alighieri, *De Goddelijke Komedie.* Vertaald, ingeleid en toegelicht door F. van Dooren. Amsterdam, Athenaeum–Polak & Van Gennep 2015.

AU & VAN AVERMAETE 2019
Y.F. Au & T. van Avermaete (red.), *Door de schaduwen bestormd. Reflecties op de controverse rond de oorlogsjaren van Lucebert*. Zaandam, Oevers, 2019

BLOOM 1973
H. Bloom, *The Anxiety of Influence.* Oxford & New York, Oxford University Press, 1973.

DE LIAGRE BÖHL 1996
H. de Liagre Bohl, *Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd. Herman Gorter 1864-1927*. Amsterdam, Balans, 1996.

BUELENS 2001
G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie.* Nijmegen, Vantilt, 2001.

CELAN 2003
P. Celan, *Verzamelde gedichten.* Vertaald door T. Naaijkens. Amsterdam, Meulenhoff, 2003.

DELEUZE 1968a
G. Deleuze, *Différence et répétition.* Parijs, Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE 1968b
G. Deleuze, *Logique du sense*. Parijs, Les Éditions de Minuit, 1968.

DELEUZE 1981
G. Deleuze, *Logique de la sensation*. Parijs, Éditions de la Différence 1981.

DELEUZE 2011
G. Deleuze, *Verschil en herhaling.* Vertaald door J. Beerten & W. van der Star. Amsterdam, Boom, 2011.

DE STRYCKER 2012
C. de Strycker, *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan en de Nederlandstalige poëzie.* Antwerpen & Apeldoorn, Garant, 2012.

VAN DEYSSEL 1977
L. van Deyssel, *Een liefde.* Amsterdam, Athenaeum–Polak & Van Gennep, 1975.

VAN DIJK e.a. 2013
Y. van Dijk, M. De Pourcq & C. de Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, Vantilt, 2013.

ELIOT 1960
T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London, Metheun & Co, 1960.

Gay 2008
P. Gay, *Het modernisme. De schok der vernieuwing.* Amsterdam, Ambo, 2008.

Gerbrandy 2018
P. Gerbrandy, 'Nieuw luisteren', in: *De Gids*, 181, 5, 2018, 4-6.

Gorter 1912
H. Gorter, *Pan. Een gedicht*. Amsterdam, Versluys, 1912.

Gorter 1916
H. Gorter, *Pan. Een gedicht.* Tweede zeer veel vermeerderde druk. Amsterdam, Versluys, 1916.

Gorter 1978
H. Gorter, *Verzamelde lyriek tot 1905.* Amsterdam, Athenaeum–Polak & Van Gennep 1978.

Gorter 2002
H. Gorter, *Mei. Een gedicht.* Bezorgd door E. Endt & M. Kemperink. Amsterdam, Van Oorschot, 2002.

Gorter 2014
H. Gorter, *Geheime geliefden. Brieven aan Ada Prins en Jenne Clinge Doorenbos.* Bezorgd en toegelicht door L. Frerichs. Amsterdam, Van Oorschot, 2014.

Van Halsema 2012
J.D.F. van Halsema, 'Nieuwe zinnen. Gorter na *Mei*', in: *Vrienden & visioenen. Een biografie van Tachtig.* Groningen, Historische Uitgeverij, 2012, 43-55.

Knight 2005
N. Knight, 'Herman Gorter and the Origins of Marxism in China', in: *China Information*, 19, 3, 2005, 381-412.

Kregting 2012
M. Kregting, '"As sugar to my coffee": Ron Silliman en Language in de Lage Landen', in: *Parmentier*, 21, 4, 2012, 12-30.

Lucebert 2002
Lucebert, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2002.

Lyotard 2003
J.F. Lyotard, *Zijn belangrijkste geschriften.* Samengesteld en ingeleid door E. Eskens. Kampen, Kok, 2003.

Marx & Engels 2001
K. Marx & F. Engels, *Manifest der Communistische Partij.* Vertaald door H. Gorter. Amsterdam, De Dolle Hond, 2001

Mettes 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Mettes 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2013
J. Mettes, *The Poetry of the Formless*, op: *n30.nl*, geraadpleegd 1-7-2019 op http://n30.nl/blog/category/nagelaten-werk/poetryoftheformless/.

MULDOON 2019
J. Muldoon, 'The Birth of Council Communism', in: G. Kets & J. Muldoon (red.), *The German Revolution and Political Theory*. Londen, Palgrave, 2019.

NORTH 2013
M. North, *Novelty. A History of the New.* Chicago, Chicago University Press, 2013.

PERLOFF 1985
M. Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition.* Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

POUND 1996
E. Pound, *The Cantos.* New York, New Directions, 1996.

SONNENSCHEIN 2016a
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde. "N30" als epos van de eenentwintigste eeuwwende', in: J. Dera, S. Posman & K. van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium.* Nijmegen, Vantilt, 2016, 251-262.

SONNENSCHEIN 2016b
J. Sonnenschein, 'Het primaat van de poëzie. Een affirmatieve verwerking van de romantiek', in: *TNTL*, 132, 3, 2016, 180-202.

SONNENSCHEIN 2018
J. Sonnenschein, 'Arbeid, Strijd, Schoonheid. De herontdekking van *Pan*', in: *De Gids*, 181, 5, 2018, 12-15.

SONNENSCHEIN 2019
J. Sonnenschein, 'Arcadiërs in de stad. De faunen van Hildo Krop en Herman Gorters *Pan*', in: J. Sonnenschein & L. van Vlerken, *Hildo Krop. Faunen.* Steenwijk, Instituut Collectie Krop, 2019, 11-69.

SMITH 2008
D.W. Smith, 'Deleuze and the Production of the New', in: S. O'Sullivan & S. Zepke (red.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Londen & New York, Continuum, 2008, 151-161.

VERHOEVEN 1997
C. Verhoeven, 'Het cliché van de vernieuwing', in: *Hetzelfde anders. Postacademische uitweidingen.* Best, Damon, 1997.

VOGELAAR 1983
J.F. Vogelaar, 'Rekapitulatie van een generatie', in: J.F. Vogelaar, *Oriëntaties. Konfrontaties. Kritieken en kommentaren 2*. Nijmegen, Socialistische Uitgeverij, 1983, 17-21.

VRIEZEN 2011
S. Vriezen, [z.t.], op https://jeroenmettes.bandcamp.com.

VRIEZEN 2016
S. Vriezen, [z.t.]. Voordracht in Perdu, Amsterdam 16-12-2016 [ongepubliceerd].

Wasser 2016
A. Wasser, *The Work of Difference. Modernism, Romanticism, and the Production of Literary Form*. New York, Fordham University Press, 2016.

Zepke 2008
S. Zepke, 'The Readymade: Art as the Refrain of Life', in: S. O'Sullivan & S. Zepke (red.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Londen & New York, Continuum, 2008, 33-44.

Noten

1. Een overzicht van *new sentence* in Nederland geeft Kregting (2012), die mij zelf degene lijkt die *new sentence* in Nederland introduceerde – naar eigen zeggen onbewust. In Vlaanderen was Dirk van Bastelaere er vroeg bij met 'Wwwhooosshhh' (1995) en wijdde het tijdschrift *yang* in 2000 een dossier aan L=A=N=G=U=A=G=E. Alfred Schaffer beoefende *new sentence* in de jaren nul, evenals Samuel Vriezen en Arnoud van Adrichem, die als redacteur van *Parmentier* in 2008 het themanummer T=A=A=L samenstelde. In 2016 sloot Kregting zijn poëtische oeuvre af met *Onze Nietzsche*, het meest 'N30'-achtige werk dat sinds 2011 in het Nederlands verscheen.
2. Frans van Dooren vertaalt: 'O Pegasische godin, gij die aan de menselijke geest roem en onsterfelijkheid verleent, terwijl gij door hem ook steden en koninkrijken eert en laat voortleven, *verlicht mij met uw stralen*, zodat ik de door hen beschreven figuren uitbeeld zoals ik ze heb waargenomen: laat uw machten in deze schamele verzen blijken!' (Alighieri 2015, 649: cursief van mij, JS).
3. In 'Politieke poëzie', zijn poëtica bij 'N30', noemde Mettes dit het met een verwijzing naar Brecht 'het alleropenste, "das Einfache, / Das schwer zu machen ist": het paradijs' (Mettes 2011a, 345).
4. Opvallend genoeg begint *Pan* pas in de eenentwintigste eeuw te leven in de Nederlandse poëzie. Kees 't Hart noemt het epos in een lang gedicht over voetbal uit *Ik weet nu alles weer* (2008), Frank Keizer brengt een ode in zijn debuut *Onder normale omstandigheden* (2016) en Hub Zwart schreef hommagesonnetten aan de Gorter van *Pan* in zijn *Verzamelde gedichten* (2018). In de twintigste eeuw zie ik enkel Hanny Michaelis naar *Pan* verwijzen in *Wegdraven naar een nieuw Utopia* (1971), terwijl Lucebert wel verwijst naar Gorters socialistische lyriek, maar niet naar zijn epiek (Sonnenschein 2019, 61-63).
5. Mettes parodieert Theodor W. Adorno in 'N30' (2011b, 24 en 194): 'Op de koffie bij de familie van je vriendin na Auschwitz is onmogelijk.' En: 'Laten we Auschwitz niet met Auschwitz vergelijken.'
6. In 2018 bediende het groen-linkse college van de Amsterdamse gemeenteraad zich van *Mei* door haar beleidsplan de titel te geven: *Een nieuwe lente, een nieuw geluid*. Na de provinciale statenverkiezingen van maart 2019 ging een tegenovergestelde partij met de zin aan de haal, toen Forum voor Democratie-kamerlid Theo Hiddema de overwinning vierde met deze versie: 'Een nieuwe lente is aangebroken, een nieuw geluid te horen'. Hierop twitterde Bram Ieven: '"Een nieuwe lente een nieuw geluid" zegt Hiddema, die duidelijk geen flauw benul heeft van de politieke voorkeuren van Gorter."'
7. https://www.geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/results?query=VSB+nieuwe+lente&page=1&maxperpage=36&coll=ngvn. Behalve de nieuwe poëzie van Gorter wordt hier de neo-

plastiek van De Stijl kapotgeciteerd. Het beeldwerk oogt minder Mondriaan dan Van der Leck en de secundaire kleur groen is even iconoclastisch als het schrappen van het nevenschikkend voegwoord 'en' uit Gorters lentezin. De poster was overigens een doorstart van de campagne die de VSB (voor de fusie tot Fortis) solo voerde in 1994 onder de slogan 'Een nieuwe lente. Een nieuw geluid.' De zin werd geïllustreerd met afbeeldingen van een krijsende baby, een mobiele telefoon, een buitenboordmotor, een kettingzaag, een motorfiets en een drilboor – alles nieuw!

8. De vertaling van Joost Beerten luidt: 'In zijn macht om te beginnen en opnieuw te beginnen blijft het nieuwe voor eeuwig en altijd nieuw, net zoals het gevestigde van bij aanvang reeds gevestigd was, ook al nam het wat empirische tijd in beslag om het te erkennen. Wat in het nieuwe gevestigd wordt, is juist niet het nieuwe. Want het kenmerkende van het nieuwe – met andere woorden het verschil – is dat het een beroep doet op krachten in het denken die niets met herkenning te maken hebben, vandaag niet en ook morgen niet, krachten van een heel ander model, uit een nooit erkende of herkenbare *terra incognita*' (Deleuze 2011, 209).

Deel 2

Verzet tegen het verhaal

Je moet instappen

Over Gertrude Stein en Jeroen Mettes

Sarah Posman

Op het eerste gezicht liggen ze ver uiteen, de twee dichters die ik hier samenbreng. Gertrude Stein heeft lang aan een omvangrijke verzameling teksten gebouwd – 'oeuvre' klinkt te netjes voor Stein – en in alle ernst de draak gestoken met de toestand van de literatuur op een moment dat die literatuur zichzelf opnieuw uitvond in een geruïneerde, nieuwe wereld. Politiek staat ze niet bekend als *savvy.* Ze sprak zich niet uit en had foute vrienden (zie Posman 2007). Voor Jeroen Mettes was de poëzie inherent politiek. De poëzie moest inzetten op een betere wereld. 'To change the world,' schreef hij in zijn Engelstalige proefschrift, 'this is the single absolute demand it makes, and keeps making' (Mettes 2005). 'N30' plaatst zich al met de titel, die verwijst naar het protest van de andersglobalisten in Seattle, op de barricades. Toch was Stein erg belangrijk voor Mettes. Haar atypische, idiosyncratische avant-garde bracht inzichten voor zijn eigen avant-gardistische project, dat het niet moet hebben van een radicaal nieuw begin, maar van een diep engagement met de kronkels van zijn tijd. Steins levenslustige, repetitieve avant-garde-experiment botst niet alleen met de avant-gardistische narratieven van haar tijd, die opriepen tot radicaal schoon schip maken, maar ook met de dominante theorievorming rond de historische avant-garde, waarin het falen van die projecten centraal staat. Peter Bürger (1974), met name, stelde dat de historische avant-gardes hun plan om leven en werk in elkaar te laten overvloeien niet hebben kunnen waarmaken. Mettes vond in Steins werk de inspiratie om, voorbij de clichés van de avant-gardes, toch opnieuw op zoek te gaan naar het in elkaar haken van werk en leven. Via Stein slaagde hij er zelfs in om wat al honderd keer opnieuw is uitgevonden toch weer leven in te blazen, voor even.

Creation as such

Net als Stein, die van 'beginning again and again' haar credo had gemaakt, zette Mettes in op een vitalistische creatiedrift – in zijn proefschrift noemt hij de essentie van het gedicht 'creation as such' – maar hij moest ook vaststellen dat zijn hoop op de mogelijkheid van een andere wereld oningevuld bleef (Mettes 2005). Hij heeft evenwel geprobeerd om, uit de catastrofale resten van de twintigste eeuw, met 'N30' een

nieuw dichterlijk maken voor te stellen. Hij keek hiervoor naar Stein en naar de schijnbare vormloosheid van haar werk.

Over 'N30' schreef Mettes:

> Het is geschreven van dichtbij, op het niveau van de spanning tussen zinnen. Op een afstand zie je niets: geen vorm behalve als uitwissing van vorm, geen geometrische of mythische betekenis. Je moet instappen, 'groping toward a continuous present, a using everything a beginning again and again' (Stein). (Mettes 2011a, 349)

Mettes citeert hier Steins tekst 'Composition as Explanation', die ze schreef in 1926 (Stein 1998b [1926]). 'Composition as Explanation' is een belangrijke tekst, omdat hij geldt als Steins manifest, haar avant-garde-gebaar. Ze heeft hem echter nadrukkelijk niet zo bedacht. Het feit dat ze hem niet als manifest bestempelt, terwijl ze zich er wel tot haar tijd verhoudt en haar werkwijze voorstelt, gaat naar het hart van haar project. Stein staat namelijk een open vorm voor. Door een manifest te schrijven dat er geen wil zijn, zet ze zich af tegen de groepsmanifesten van haar tijdgenoten, ze toont ook dat ze een kijk op creatie voorstaat waarvan een voortstuwend verschil de motor vormt. Terwijl manifesten zeggen hoe het zit, wil Stein met al haar werk aantonen dat de bedrieglijke helderheid van een manifest haaks staat op de dynamiek van het leven zelf.

Aan de hand van 'Composition as Explanation' toon ik hoe Stein zich met haar werk verzet tegen een representatielogica, die ons denken over geschiedenis en creativiteit bepaalt. Die logica gaat ervan uit dat een historisch moment of een bepaald kunstwerk het resultaat is van een ontplooiingsproces, een verwezenlijking of *entelecheia,* waarbij het al op voorhand vastligt wat iets zal worden. Zo wordt elke realisatie teruggevoerd naar het ontstaan van de mogelijkheid ervan en is het eigenlijk onmogelijk om recht te doen aan het idee van het nieuwe. '[W]hat cannot be thought in this representational schema,' stelt Audrey Wasser, 'is how something can arise from a given set of conditions and at the same time differ from them.' (Wasser 2016, 68)

Door alles te willen gebruiken en steeds opnieuw te beginnen, geeft Stein aan dat wat ze maakt altijd verschilt van de omstandigheden waarin het tot stand kwam. Haar project sluit daarin nauw aan bij het vitalisme van haar tijdgenoot Henri Bergson, die met *L'Évolution créatrice* een creatieve, verschil-genererende energie als motor van de evolutie voorstelde en daarmee reageerde tegen zowel het deterministische darwinisme als het aristoteliaanse concept *entelecheia*. Steins literaire experiment met dat idee van een creatieve energie is wat Mettes aantrekt. Als hij stelt vorm uit te wissen, dan wist hij eigenlijk een vormelijke beperking uit. De vorm 'epos' of 'sonnet' is een kleine, voorspelbare betekenismachine, die bepaalde verbanden laat oplichten en andere verduistert. Met 'N30' wil de dichter een open ruimte creëren, zoveel moge-

lijk onverwachte mogelijkheden voor het licht halen. Hij doet dat net als Stein op het niveau van zinnen en korte alinea's, maar terwijl Stein als modernist de abstractie opzoekt, duikt Mettes de anonieme taligheid van het late kapitalisme in.

Generatie

Stein begint 'Composition as Explanation', haar manifest dat er geen wil zijn, door zich af te vragen hoe ze zich verhoudt tot haar generatie. Hoe kan ze 'van de tijd' zijn en toch haar eigen tijd maken? Hoe kan ze weerwerk bieden tegen het narratief van de geschiedenis en de exclusieve classificatielogica die daarin vervat zit? Als je naar de geschiedenis en de kunstgeschiedenis kijkt, lijkt het bijna de natuurlijke gang van zaken dat bepaalde 'dingen' gelden als klassiekers: 'It is a natural phenomena a rather extraordinary natural phenomena that a thing accepted becomes a classic. And what is the characteristic quality of a classic. The characteristic quality of a classic is that it is beautiful' (Stein 1998b, 522). De labels 'beautiful' en 'classic' zorgen ervoor dat het ding wordt gezien en niet wordt vergeten – 'beautiful' en 'classic' zijn concepten waarmee de gemeenschap ('the majority of the acceptors the enormous majority') betekenis toekent – maar eigenlijk vatten ze niets van de levendigheid van het ding. Want zolang het ding nog 'a thing irritating annoying stimulating' was – en de activerende werkwoorden zijn hier belangrijk – kon het geen aanspraak maken op het label schoonheid ('then all quality of beauty is denied to it') (522). Stein wil met haar tekst die kwaliteiten of mogelijkheden die door het mechanisme van de geschiedenis worden uitgewist in leven houden. Ze wil die bovendien zichtbaar maken door de tegenstelling tussen obscure levendigheid en geclassificeerde schoonheid op te heffen: 'If every one were not so indolent they would realise that beauty is beauty even when it is irritating and stimulating not only when it is accepted and classic' (522). Kort gesteld, Stein zoekt naar een manier om vanuit haar tijd recht te doen aan de verschillende mogelijkheden die vervat zitten in haar tijd, alles wat er 'irritating' en 'stimulating' aan is. Dat is belangrijk voor Mettes omdat hij ook als haarscherpe chroniqueur van zijn tijd tegen zijn tijd schrijft.

'Composition as Explanation' lijkt te beginnen met een reeks antwoorden op geschrapte vragen. Beeld je in dat iemand vraagt: 'Hoe werkt de geschiedenis?'. Stein antwoordt:

> There is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in ending except that each generation has something different at which they are all looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes everything different otherwise they are all alike and everybody knows it because everybody says it. (Stein 1998b, 520)

Steins antwoord is een reactie tegen het negentiende-eeuwse vooruitgangsideaal, het idee dat de geschiedenis zich volgens een patroon voltrekt. Er is, stelt Stein, niets dat zorgt voor een begin, een midden en een einde. Anders gesteld, er is geen God, geen logica, geen patroon. 'There is singularly nothing'. Niets is bij Stein echter niet zomaar niets. Er is niets dat de geschiedenis doet bewegen, behalve verschil. En dat verschil situeert ze in de compositie, een idee dat ze ophangt aan 'anybody' en 'everybody,' om het even wie en iedereen.

Wat die compositie dan precies 'is', komt neer op de ervaring, op wat iedereen ziet en doet: 'the only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends on how everybody is doing everything' (520). Die ervaring is niet te vatten, ze is immers nog aan de gang, het is een creatief proces:

> Each period of living differs from any other period of living not in the way life is but in the way life is conducted and that authentically speaking is composition. After life has been conducted in a certain way everybody knows it but nobody knows it, little by little, nobody knows it as long as nobody knows it. Any one creating the composition in the arts does not know it either, they are conducting life and that makes their composition what it is, it makes their work compose as it does. (523)

Steins poging om de dynamiek van haar generatie te vatten als een creatief proces, als een aan-de-gang-zijn, komt in de buurt van een vitalistisch tijdsdenken dat, via een denker als Gilles Deleuze, van belang is geweest voor Mettes.

Stein was niet de enige die in de eerste helft van de twintigste eeuw aan de slag ging met het idee 'generatie'. Het trauma van de Eerste Wereldoorlog deed denkers en schrijvers zoeken naar manieren om betekenis te geven aan de schokgolf van het nieuwe tijdperk en het verloren samenzijn. De Hongaarse socioloog Karl Mannheim bekritiseert met zijn tekst 'Das Problem der Generationen' uit 1928 het idee dat een generatie een voorspelbare periode behelst van ongeveer dertig jaar en wijst erop dat die visie koren op de molen is van een liberaal bestel dat er baat hij heeft de geschiedenis voor te stellen als constant en in zeker mate voorspelbaar. Net als voor Stein, die schrijft dat een generatie 'any period of time' kan omvatten, liggen generaties voor Mannheim niet vast, maar hangt wat een generatie is samen met hoe de wereld wordt ervaren (Stein 1998c, 287).

Je kunt door ervaring centraal te stellen duidelijk maken dat je het idee verwerpt dat de geschiedenis zich progressief ontwikkelt, volgens een bepaald plan of ritme, maar wat zorgt er nu voor dat je de wereld op een bepaalde manier ervaart? En hoe kan je daar betekenis aan geven? Mannheim loopt een beetje vast op die vraag. Zou het niet kunnen, vraagt hij zich af, dat er zich in de samenleving niet enkel invloeden en relaties aftekenen, maar dat er toch ook een soort creatieve energie aan het werk is, een

anonieme, vormende kracht of sociale *entelecheia*? (Mannheim 1961, 285). Stein speelt in 'Composition as Explanation' met een gelijkaardig idee. Ze schakelt compositie als artistiek product en compositie als generatie gelijk aan elkaar en wijst erop dat beide processen zich als processen moeten manifesteren, dat ze dus niet zomaar in elkaar gezet worden door een maker. Wanneer ze het heeft over een compositie als tekst, stelt ze dat 'naturally one does not know how it happened until it is well over beginning happening' (Stein 1998b, 520). De tekst schrijft kortom tot op zekere hoogte zichzelf. Hetzelfde geldt voor compositie als generatie: 'after life has been conducted in a certain way everybody knows it but nobody knows it, little by little, nobody knows it as long as nobody knows it' (523). De compositie heeft haar eigen dynamiek. Ook Stein raakt hier met andere woorden aan het idee van een entelecheia, of een anonieme, vormende kracht. In wat volgt ga ik dieper in op Bergsons invulling van die vormende kracht, omdat het het idee van een vormoze vorm, waar Stein en Mettes mee experimenteren, scherper stelt.

Genereren

Het idee entelecheia kennen we van bij Aristoteles. Het is een belangrijk concept in zijn *De generatione animalium,* waarin hij het heeft over de ontwikkeling en de reproductie van dieren. Aristoteles beschrijft dat levende wezens zich ontwikkelen uit materie, waarin het potentieel tot die ontwikkeling vervat zit. De manier waarop een embryo uitgroeit tot een dier of een eikel tot een eik, is het proces waarvoor hij de term entelecheia bedacht. Voor Aristoteles was het potentieel tot ontwikkeling ondergeschikt aan de ontwikkeling zelf. Wat iets 'is', staat in zijn theorie gelijk aan het eindproduct.[1]

Aristoteles' verhouding tussen potentieel en actueel wordt in de vroege twintigste eeuw op zijn kop gezet. De vitalist Henri Bergson wijst erop dat denken in termen van een eindproduct of plan haaks staat op de dynamiek van het leven. Een plan hoort bij het uitvoeren van een taak, maar als we over het leven willen nadenken, dan moeten we het hebben over oneindige creatie, over een oeverloos genereren. We kunnen het niet over een eindproduct hebben, stelt hij in *L'Évolution créatrice,* want dat veronderstelt dat de stappen vastliggen:

> Un plan est donné par avance. Il est représenté, ou tout au moins représentable, avant le détail de sa réalisation. L'exécution complète en peut être repoussée dans un avenir lointain, reculée même indéfiniment: l'idée n'en est pas moins formulable, dès maintenant, en termes actuellement donnés. Au contraire si l'évolution est une création sans cesse renouvelée, elle crée au fur et à mesure, non seulement les formes de la vie, mais les idées qui permettraient à une intelligence de la comprendre, les termes qui

> serviraient à l'exprimer. C'est dire que son avenir déborde son présent et ne pourrait s'y dessiner en une idée. (Bergson 1907, 77)

Bergson uit kritiek op Aristoteles door aan de slag te gaan met diens meest beroemde entelecheia-voorbeeld, dat van een jongen die een man wordt. Bergson wijst ons erop dat het leven zich precies tussen die twee artificiële polen 'jongen' en 'man' bevindt. Als we alleen maar denken aan een begin en een einde, dan kunnen we de werkelijkheid niet vatten. In plaats van 'de jongen wordt man' kunnen we beter stellen dat er 'een wordingsproces is, van jongen tot man'. Dat wordingsproces, dat zich op duizenden verschillende manieren kan voltrekken, dat is wat we moeten proberen vatten als we de dynamiek van het leven willen kennen.

Stein voert in *The Geographical History of America* haar eigen versie op van de jongen die man wordt. 'What is the use,' vraagt ze zich af, 'of being a little boy if you are going to grow up to be a man?' (Stein 1998d, 371). Als het toch al vastligt dat je een man wordt, wat voor zin heeft het dan nog kind te zijn? Net als Bergson, trekt Stein de kaart van het wordingsproces. In 'Composition as Explanation' noemt ze dat 'making as it is made'. Het maken zelf is wat telt, niet het plan of het product. Stein is duidelijk in haar kritiek. Ze stelt 'a thing prepared' op één lijn met scholen en academies die artistieke expressie een bepaalde richting uitsturen en met oorlog als een machinerie die de controle opeist over individuele levens:

> War is a thing that decides how it is to be when it is to be done. It is prepared and to that degree it is like all academies it is not a thing made by being made it is a thing prepared. Writing and painting and all that, is like that, for those who occupy themselves with it and don't make it as it is made. (Stein 1998b, 520)

Zij die zich niet laten bezetten ('occupy') houden het creatieve wordingsproces aan de gang. Moeilijker dan de mal van scholen en maatschappelijk geweld van de hand wijzen, is de vraag hoe je het andere maken, het creatieve wordingsproces, kunt aanwenden om iets over je tijd te zeggen. Anders gesteld, hoe doe je dat nu, betekenisvol naar het creatieve, zelf-scheppende wordingsproces van je eigen tijd kijken?

Tekst en uitleg

In 'Composition as Explanation' weet Stein dat je niet, zoals Bergson beweerde – of toch zoals zijn tijdgenoten hem lazen – het creatieve worden als heilsdimensie kunt vooropstellen.[2] Je kunt je rug keren naar de oorlog, de academie, begin en einde, maar daarmee verdwijnen ze niet. Als er iets is dat Steins werk kenmerkt, naast de fragmenten en de opeenhoping van productieve ontkenningen, dan is het wel het

vermogen zogenaamde tegenstellingen niet te zien als rigide polen, maar als dimensies van een gebeurtenis of een probleem – 'not a contradiction but a combination' (Stein 1998e, 244). Het is dus geen kwestie van een puur 'worden' op te zoeken, of een of ander natuurlijk tijdsbesef in te duiken. De uitdaging bestaat erin om het creatieve worden op te zoeken in de bestaande structuren, zoals 'tekst' er een is, en 'generatie' een andere.

'Composition as Explanation' is hier zelf een goed voorbeeld van. De titel vraagt om een twee-in-een-blik. Stein wil dat we niet eerst een compositie en daarna een uitleg verwerken, niet eerst een gebeurtenis gevolgd door interpretatie, niet eerst 'a thing irritating annoying stimulating' en dan 'beautiful.' Compositie en uitleg moeten samen kunnen bestaan, het ene als en met het andere. Avant-gardistischer wordt Stein niet: de grens tussen werk en leven vervaagt, het ene loopt door in het andere. Door in de tekst bovendien nadrukkelijk compositie-als-tekst te verwarren met compositie-als-generatie, wil ze ons ervan overtuigen dat we dat componeren zouden moeten kunnen toepassen als schrijvers én beschouwers.

Als schrijver zet Stein het creatieve compositieproces in de verf door haar werk een duidelijke structuur te ontzeggen. Pogingen om het verhaal van haar eigen schrijverschap gestructureerd over te brengen gaan bijvoorbeeld glorieus de mist in. Ze strooit met 'fases', maar die blijken allemaal variaties te zijn op hetzelfde thema: het failliet van fases. Of ze het nu een 'prolonged present,' een 'continuous present,' een 'beginning again and again' of een 'using everything' noemt, het komt er altijd op neer dat ze niet graag afsluit of uitsluit (Stein 1998b, 524). Alles kan in haar werk en dat werk loopt door. Ze geeft ons met 'Composition as Explanation' dan wel een individuele tekst, met een eerste en een laatste zin en daartussen verschillende alinea's, maar ze ondergraaft tegelijk het begin en het einde van haar tekst. De eerste alinea, zoals ik al aangaf, leest als het antwoord op een geschrapte vraag en het is gissen naar wat geldt als de laatste alinea. Is het het lange stuk waarin ze bijna statig meanderend reflecteert op de moeilijke kwestie van 'time in the composition', of is het een van de twee korte zinnetjes die plagend aangeven dat die schijnbaar gewichtige alinea niet het laatste woord krijgt: 'And afterwards' of 'Now that is all'? (Stein 1998b, 529). De tekst weigert een plan en geeft aan te willen zijn wat er zich tussen begin en einde bevindt. Op die manier stelt Stein dus haar vorm-zonder-vorm voor. Dat vormloze schrijven is niet alleen typisch voor 'Composition as Explanation', maar tref je voortdurend in Steins werk aan. Mettes, zoals we dadelijk zullen zien, bewonderde dat project in de prozagedichten van *Tender Buttons*, en werkte met zijn eigen 'N30' verder in de lijn van Steins oeverloze schrijven.

Als chroniqueur van haar tijd vat Stein het wegvallen van de oude maatschappelijke verhoudingen. Iedereen is van de tijd en de tijd is van iedereen. Haar eigenzinnige manier van schrijven is van haar alleen, maar het is ook 'entirely in accordance with

my epoch as I am sure is to be quite easily realised if you think over the scene that was before us all from year to year' (Stein 1998b, 526). Die 'scene' wordt bevolkt door 'everybody' en alle dingen die dat collectieve, anonieme lichaam doet: 'what is seen depends upon how everybody is doing everything' (526). Stein maakt in haar tekst plaats voor alles en iedereen door te abstraheren, zonder zich van de menigte te onderscheiden. Haar tijd is er een waarin alles gelijkwaardig is – 'It is understood by this time that everything is the same' (526). Omdat ze ervan houdt dat woorden verschillende dingen doen in een zin, en al zeker als het om het woord 'same' gaat, wijst ze er ons in dezelfde zin op dat niet alles hetzelfde is: 'It is understood by this time that everything is the same except composition and time [...]' (526). Alles is gelijkwaardig, maar niet hetzelfde, want de dynamiek van het proces tijd, en de compositie die erdoor gegeneerd wordt, creëert verschil. Alles en iedereen doen hun eigen ding, 'entirely in accordance with their epoch' (526).

Niet simpelweg fragmentarisch

Steins zinnetje 'entirely in accordance with their epoch' doet denken aan het motto van 'N30': 'De taal van de dichter is die van de gemeenschap, welke die ook moge zijn', dat Mettes bij Octavio Paz haalde. Als perspectief op 'N30' klinkt het minder ironisch, tragischer zelfs, dan Steins versie. Wanneer Mettes Stein aanhaalt, dan heeft hij het niet eerst over het idee gemeenschap, maar over de relatie tussen vorm en inhoud. In het essay 'Poëziefiguren I' citeert hij de tekst 'A Box' uit Steins *Tender Buttons*, waarvan dit de eerste regels zijn:

> **A Box**
>
> Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle. (in: Mettes 2011a, 249)

Mettes noemt 'A Box' een prozagedicht. Voor hem betekende het prozagedicht een vormloze vorm, stotterende taal in plaats van taal die zich plooit naar een metrum of een plot. Hij voegt eraan toe dat we het hem 'moeten kunnen vergeven als [hij] Steins gedicht lees[t] als een parodie op de voorstelling van een tekst als doosje' (249). De vraag hoe we kunnen interpreteren is een thema in *Tender Buttons,* maar, argumenteert Mettes, 'als er hier iets uit iets anders komt, dan is het geen inhoud *uit* een vorm, maar woorden uit woorden' (249). Tekst en uitleg bevinden zich op hetzelfde niveau.

De stuwende taligheid van Steins experiment kon op Mettes' bewondering rekenen. Hij wijst er ons echter ook op dat hij, als dichter van een ander historisch moment, niet zomaar kan doen wat Stein, of Mallarmé, aan het doen waren. Om dat duidelijk te maken haalt hij er de begrippen 'de-territorialisatie' en 're-territorialisatie' van Gil-

les Deleuze en Félix Guattari bij. De denkers hanteerden de begrippen in de boeken die ze samen schreven, van *L'Anti-Oedipe* en *Milles plateaux* tot *Qu'est-ce que la philosophie?*. Alhoewel de invulling ervan wisselt naar gelang het project waarin ze worden ingezet, komt 'de-territorialisatie' neer op het omwoelen van de gekende betekenisstructuren en gewoontes, of het territorium, en 're-territorialisatie' op het inrichten van een nieuw territorium. Mettes schrijft:

> elke de-territorialisatie wordt gevolgd door een re-territorialisatie op een ander niveau. Dat wil literatuurhistorisch gezien niets anders zeggen dan dat elke vernieuwing, elke ontsnapping aan de vormen zoals die op een bepaald moment dominant zijn, op haar beurt niet aan een eigen formalisering kan ontsnappen. (2011a, 253)

Het lijkt moeilijk te bevatten dat Steins ontsnappingskunst uiteindelijk ook geformaliseerd is, maar 'N30' toont op welke manier Mettes antwoordt op Steins experiment.

Net als bij Stein begint voor Mettes het schrijven met het idee compositie. En net als Stein verbindt hij compositie met een wordingsproces – een producerend ding – als alternatief voor een mal, of 'vormgeving.' In de 'Noot' die hij toevoegde aan 'N30', vat hij zijn kijk op compositie als volgt samen:

> **Compositie**
>
> Compositie is geen vormgeving, maar de productie van een autonoom blok affecten (d.i. een GEDICHT), ritmisch onttrokken aan de taal van een gemeenschap. Een gedicht doet iets. *Is* iets. Dat is een gemeenplaats, maar wat zou het loutere *zijn* van een gedicht anders zijn dan een gemeenplaats? Een dichter is niet iemand die rare dingen zegt – orakel, profeet, magiër, mysticus, ironicus … – maar iemand die zo groot mogelijke gemeenplaatsen componeert. (Mettes 2011b, 230-231)

Het belangrijkste verschil met Stein is Mettes' visie op compositie als 'ritmisch onttrokken aan de taal van een gemeenschap'. Stein gaat niet nadrukkelijk aan de slag met de taal van de gemeenschap. Ze is gefascineerd door een eindeloos gebabbel, maar ze laat het ons niet horen. Taal als in elkaar hakende, creatieve systemen – grammaticaal, lexicaal, literair – is belangrijker dan wat er gezegd wordt. Haar opvallend eenvoudige woordkeuze, liefde voor paradox en veelvuldige herhaling van zelf-in-tevullen begrippen als 'anyone' en 'everyone' maken plaats voor de nieuwe verhoudingen van een toekomstige gemeenschap, maar ze geven er weinig invulling aan. Het is de talige abstractie, gekoppeld aan een onophoudelijk genereren van verschil, die ervoor moet zorgen dat iedereen deel kan uitmaken van haar compositie. Haar gemeenplaatsen zijn open ruimtes, maar het waait er vaak te hard om even op adem te kunnen komen. Abstractie is een weinig democratisch begrip gebleken. In de

kunst- en literatuurkritiek van de twintigste eeuw is het geformaliseerd als elitair, moeilijk, modernistisch *pur sang*.

Mettes bouwt voort op Steins generatieve zinnen en keert haar project tegelijk om. Voor Stein was het belangrijk om door te abstraheren te ontsnappen aan de negentiende-eeuwse classificeer- en identificatiedwang waarin ze was opgegroeid. Mettes kon niet anders dan een duikvlucht inzetten. Abstracte taligheid was door een grote theoriegolf en postmodernistisch experiment een monument geworden. Met 'N30' zoekt hij dus het gebabbel en gejoel van de gemeenschap op: de slogans en de leuzes, codes en namen, gedis en gefluister, leven en werk.

De sociale entelecheia à la Mannheim van Mettes' moment is het globale kapitalisme met haar neoliberale ideologie, dat zich met groot succes geënt heeft op de bevrijdende generatieve dynamiek van Steins modernistische moment. De dichter meet zich met de woekerende macht van het alles-uithollende winstbejag door de omvang van zijn werk (zoveel zinnen!) en door onaflatend en met al zijn poëtisch vernuft de slogans, namen en nieuwsberichten van zijn tijdvak binnenstebuiten te keren. Op een willekeurige pagina (2011b, 108) tref je het volgende aan: de scherpe grap 'Euro-Dusnie', waarin hij verwijzend naar een Leids kraakpand de naam van een amusementspark gebruikt om het falen van de EU aan de kaak te stellen, het poëtische beeld 'Zeeman met boeken', waarin de naam van een invloedrijke recensent ook de naam is van een prijsdrukkende winkelketen, en een alinea opgevat als kerend keerpunt. Laten we die alinea even in detail lezen:

> Hij vloog er zo recht tegenaan. Iedereen begon te gillen, de mensen sprongen uit de ramen. Toen draaide ik me om. In het lichaam klopt een hart. Alles. In het lichaam op de operatietafel klopt een hart. Donker. Close-up van handen onder lopend zilverkleurig water. 15 miljoen mensen. De microfoon staat open. (108)

De eerste twee zinnen lezen als een getuigenis van 9/11. Dat historisch keerpunt wordt gevat door een ik-figuur die zich omdraait. Kerend komt een kloppend hart in beeld. Je zou hoop kunnen koesteren – een kloppend hart kan alles mogelijk maken – maar we keren, en zien dat het lichaam waarin het hart klopt zich op een operatietafel bevindt. Het is ziek. We keren opnieuw en gaan van de spots van een operatiekamer naar het donker. En opnieuw: er verschijnt licht in het donker. Het blijkt het licht van een reclamespot, met een straal zilverkleurig water. In Mettes' tijd is het de reclame die zich tot 'iedereen', of toch 15 miljoen mensen, richt.[3] We keren ten slotte naar een open microfoon. Iedereen mag zijn of haar mening geven en iedereen wordt afgeluisterd – niet in het minst door de zinnen-verzamelende dichter.

Een roos / als een.

Dat Stein geldt als een van Mettes' voorbeelden mag duidelijk zijn. Met zijn kerende wirwar van zinnen bouwt hij verder op haar vormexperiment. Hij draagt zijn lezers op 'in te stappen' omdat ze enkel in de zinnen zelf de uitleg van de tekst zullen vinden. Hij toont hoe het componeren van de tekst gelijke tred houdt met het ritme van zijn moment. Hij zet in op een wild genereren van poëtische betekenis. Zijn avantgardistische project kijkt voorbij de simplistische tegenstellingen slagen/falen en oud/nieuw. Mettes' beste Stein-zet zit voor mij echter niet in de machinerie van 'N30', maar in de kleine regel 'Een roos / als een' (Mettes 2011b, 110). Steins 'Rose is a rose is a rose is a rose' uit 'Sacred Emily' (1913) is een klepper van een regel, en een draai rond de oren van elke dichter die lijdt aan poëtische vergelijkingsdrang. Had je een idee voor een originele metafoor of vergelijking? Pech. Steins zinnetje zal altijd slimmer zijn dan jouw mooie beeld of woordcombinatie, omdat het de dynamiek van het vergelijken zelf vat: een najagen van identificatie en verschil dat zichzelf in de staart bijt. Tegelijk zet ze zich hier ook vast in een spiegelpaleis: rozen weerspiegelen elkaar tot in de oneindigheid. En toch weet Mettes hier nog iets aan toe te voegen en de spiegels kapot te slaan. Hij toont dat het aan de poëzie is om de machtsverhoudingen om te draaien: hij laat 'roos' niet afhangen van 'Roos', maar geeft aan dat het aan 'een roos' is om zich te verhouden tot het vergelijkingsmechanisme zelf ('als een.'). Geheel in lijn met zijn fascinatie voor het prozagedicht, als stotterende vorm, geeft hij hier door de Duitse komma aan dat we ons in het domein van de doorlopende schriftuur bevinden, van de levende taal, en niet in dat van de poëzie als doosje. Of er daadwerkelijk een regelafbreking geciteerd wordt of niet is niet belangrijk. Wat telt is dat de Duitse komma werkt als een irriterende, stimulerende, dwarsliggende hapering. Ik wou dat hij er geen punt had achter gezet.

Literatuur

ARISTOTELES 2000
Aristoteles, *Over dieren.* Bezorgd door R. Ferwerda. Groningen, Historische Uitgeverij, 2000.

BERGSON 1907
H. Bergson, *L'Évolution créatrice*. Parijs, 1907. Digitale editie geraadpleegd 4-7-2020 op https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/L%C3%A9volution-cr%C3%A9atrice.pdf.

BÜRGER 1974
P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

LEWIS 1927
W. Lewis, *Time and Modern Man*. Londen, Chato & Windus, 1927.

MANNHEIM 2007
K. Mannheim, 'The Problem of Generations', in: P. Kecskemeti (red.), *Karl Mannheim. Essays on the Sociology of Knowledge*. Londen, Routledge, 2007 [1952], 276-322.

METTES 2013
J. Mettes, 'The Poetry of the Formless – Preface', in: *n30.nl*, 04-10-2013. Geraadpleegd 4-12-2020 op http://n30.nl/blog/the-poetry-of-the-formless-preface/.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten en D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen.* Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten en D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

POSMAN 2007
S. Posman, 'The flowers of friendship. Gertrude Steins foute vertalingen', in: *yang*, 43, 2, 2007, 257-263.

STEIN 1998a
G. Stein, 'Sacred Emily', in: C.R. Stimpson & H. Chessman (red.), *Stein: Writings 1903-1932.* New York, Library of America, 1998 [1913], 387-396.

STEIN 1998b
G. Stein, 'Composition as Explanation', in: C.R. Stimpson & H. Chessman (red.), *Stein: Writings 1903-1932.* New York, Library of America, 1998 [1926], 520-529.

STEIN 1998c
G. Stein, 'Portraits and Repetition', in: C.R. Stimpson & H. Chessman (red.), *Stein: Writings 1932-1946.* New York, Library of America, 1998 [1935], 287-312.

STEIN 1998d
G. Stein, 'The Geographical History of America, or The Relation of Human Nature to the Human Mind', in: C.R. Stimpson & H. Chessman (red.), *Stein: Writings 1932-1946.* New York, Library of America, 1998 [1936], 365-488.

STEIN 1998e
G. Stein, 'Plays', in: C.R. Stimpson & H. Chessman (red.), *Stein: Writings 1932-1946.* New York, Library of America, 1998, 244.

WASSER 2016
A. Wasser, *The Work of Difference. Modernism, Romanticism and the Production of Literary Form.* New York, Fordham University Press, 2016.

NOTEN

1. In het glossarium bij Aristoteles, *Over de voortplanting*, noteert Rein Ferwerda bij entelecheia het volgende: 'verwezenlijking: een op het "doel" gericht houden of gericht zijn, namelijk van de ontwikkeling van DUNAMIS tot ENERGEIA, en het in het doel (doen) aankomen of aangekomen zijn, dus de "daadwerkelijke" verwezenlijking van wat een ding eigenlijk, in "wezen," is' (Aristoteles 2000, 210).

2. De beroemdste kritiek op Bergson is die van Wyndham Lewis in *Time and Modern Man*, die Bergson een naïeve en louter op het gevoel gerichte *time-for-time's-sake*-houding verweet. Zie Lewis 1927, 11.

3. '15 miljoen mensen' verwijst naar een liedje van Fluitsma & Van Tijn (1996), met een tekst van reclamemaker Frank Pels, dat was te horen in een reclame voor de Postbank. In 1996 telde Nederland 15 miljoen inwoners.

‘Cornflakes met zwarte melk’

‘Auschwitz’ in Jeroen Mettes’ ‘N30’

Sophie van den Bergh

Bij lezing van Jeroen Mettes’ 230 pagina’s tellende epos ‘N30’ valt direct het grote aantal verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog, Auschwitz, Hitler en de Holocaust op.[1] Zinnen als ‘LATEN WE DE HOLOCAUST VERGETEN’ (Mettes 2011b, 114), ‘Balen voor Anne Frank’ (52), en ‘De Holocaust heeft zijn ontkenning aan zichzelf te danken’ (33) lichten op uit de tekst door hun affectieve lading – vooral omdat ze worden omringd door alledaagse talige uitspraken, respectievelijk: ‘Je maakt al reclame zolang als ik leef’ (114), ‘Zonder vertaling *is* er überhaupt geen poëzie’ (52) en ‘Airco’ (33). Deze opeenvolging is het gevolg van Mettes’ compositieprincipe. In zijn poëtica expliciteert hij dat hij, in het schrijven van ‘N30’, ‘geïnteresseerd geweest [is] in dit “alles”, de wereld, of zoals ik eerder zei: het kapitalisme’ (Mettes 2011a, 347). Voor Mettes is het kapitalisme een totalitair systeem waaraan niet te ontsnappen valt en dat zijn invloed doet gelden in alle domeinen. Zijn poëzie legt rekenschap af van dit probleem – het feit dat het kapitalisme geen ‘buiten’ toelaat, betekent dat poëzie alleen kan bestaan binnen het kapitalisme (343). Het centrale stijlprincipe om hier verzet tegen te plegen is de *non sequitur*. Dit compositieprincipe heeft volgens Mettes ‘als voordeel dat een abstracte compositie onder hoogspanning komt te staan van concrete, sociale verwijzingen’ (344), die door hun context allerlei mogelijke – maar enkel kortstondige – verbanden met elkaar kunnen aangaan. Door het gebruik van parataxis in ‘N30’ wordt er een ogenschijnlijk verband gesuggereerd tussen de zinnen, maar deze wordt ook weer tenietgedaan; door de *non sequitur* botsen de zinnen met elkaar en wordt elke relatie ondermijnd.

Als we Mettes’ project om de hele wereld te laten binnenstromen in het werk serieus nemen, lijkt de Tweede Wereldoorlog simpelweg een logisch (en nevengeschikt) onderdeel van dit ‘alles’. Het principe van nevenschikking botst echter met de betekenis die de Holocaust doorgaans wordt toegekend in onze cultuur. In die opvatting bevindt ‘Auschwitz’ zich op een ander niveau: de term verwijst naar het absolute kwaad, of staat voor de ultieme onrepresenteerbare leegte.

Op zijn blog reflecteerde Mettes over de plek die (discussies over) de Tweede Wereldoorlog en de Holocaust nog altijd innemen in de Nederlandse herinneringscultuur.

In een blog van 29 september 2005, opgenomen in het postuum gepubliceerde *Weerstandsbeleid*, vroeg hij zich af waarom mensen de neiging hebben zich 'juist dát leed' toe te eigenen (2011a, 116). Zijn antwoord roept nieuwe vragen bij hem op: 'Omdat het functioneert als cultus natuurlijk. Maar hoe precies? En is er een manier om met deze materie om te gaan die niet direct gereduceerd kan worden tot staatsreligie?' (116-117). Mettes staat duidelijk kritisch tegenover de invulling die 'Auschwitz' in de samenleving krijgt. Hij beschrijft de status van de Holocaust in (quasi-)religieuze termen, waarbij hij suggereert dat er een verband bestaat tussen de rol die de Holocaust speelt in de cultuur en de heersende politieke ideologie (de staatsreligie). Hoewel hij dat verband problematisch acht, zoekt hij tegelijkertijd naar een manier om deze 'materie' te behandelen. De inzet van dit hoofdstuk is om te onderzoeken wat die 'staatsreligie' volgens Mettes precies inhoudt, en welke strategieën 'N30' aanwendt om de plek die Auschwitz in onze cultuur inneemt te belichten en te bekritiseren.

Om deze vragen te beantwoorden maak ik gebruik van Mettes' *Poëzienotities* en de poëtica bij 'N30', beide opgenomen in *Weerstandsbeleid*. Na een korte bespreking van een passage in 'N30' die illustratief is voor de problematiek, behandel ik Mettes' ideeën over representatie in relatie tot de notie van de 'onrepresenteerbaarheid' van de Holocaust in kunst. Daarna ga ik in op hoe representatie volgens Mettes politiek wordt ingezet aan de hand van één van zijn blogposts. Deze inzichten gebruik ik om tot een interpretatie te komen van de referenties aan de Holocaust in 'N30'.

Een kort essay

Hoofdstuk 24 van 'N30' bevat de meest opvallende en ogenschijnlijk meest consistente verwijzing naar de Tweede Wereldoorlog (hier steevast: 'Auschwitz'). Dit 'korte essay' bevindt zich precies in het midden van het dichtwerk, op pagina 142, en staat in die zin 'centraal'. Bovendien valt deze paragraaf op doordat hij apart staat van de rest van de tekst; hij wordt voorafgegaan en afgesloten door witregels. Dit is het enige min of meer thematisch samenhangende fragment van 'N30', dat ook nog met een 'verklarende' titel in kapitalen is aangeduid:

> EEN KORT ESSAY OVER AUSCHWITZ
>
> Auschwitz is wat je koopt en waar je voor spaart, waar je op stemt en waar je op vakantie gaat (om weer thuis te komen in Auschwitz). Meeuwen vliegen over het land met stukjes Auschwitz in hun bek. Auschwitz houdt niet van grappen en zeker geen slappe. Auschwitz houdt van lange discussies waarin ze gelijk krijgt en van romantische strandwandelingen waarbij ze onaangedaan over de lijken stapt. (Mettes 2011b, 142)

In deze paragraaf kunnen we meerdere registers ontwaren. In de eerste zin lijkt Auschwitz te staan voor een allesoverheersend gegeven: iets waarop kan worden gestemd, een politieke belofte, een reclameslogan of een vakantiebestemming. Auschwitz is ook duidelijk onontkoombaar: zelfs na een vakantie in Auschwitz, komt men weer terug in Auschwitz. Die alomtegenwoordigheid duidt op de plek die de Holocaust inneemt in onze cultuur, als het grootste trauma van de twintigste eeuw. Dat blijkt ook uit de zinnen erna. Overal in de taal is Auschwitz aanwezig. Het woord duikt steeds weer op waar je dit niet zou verwachten: als onderwerp, als lijdend voorwerp, als meewerkend voorwerp en ter vervanging van een naam of persoonsvorm. De zinnen waarin Auschwitz voorkomt zijn bovendien kleinburgerlijk en alledaags ('Auschwitz houdt niet van grappen en zeker geen slappe'). Deze combinatie van lichtvoetigheid en Auschwitz als onontkoombaar trauma dat zich diep in onze cultuur heeft genesteld, veroorzaakt een ongemakkelijke botsing.

Toch is de combinatie van gruwel en lichtvoetigheid ons niet geheel onbekend. De juxtapositie van 'romantische strandwandelingen' en 'lijken' in de laatste zin is in verband te brengen met Holocaustkitsch. In dit film- en literatuurgenre wordt Auschwitz als ultieme gruwel gebruikt om sterke affecten op te roepen bij de kijker of lezer, als kader voor romantische ervaringen waarmee zij zich emotioneel kan identificeren.[2] Het romantische narratief dat de plek inneemt van dit overbekende trauma zorgt ervoor dat het echte trauma gecontroleerd en op afstand blijft. De twee registers van gruwel en romantiek worden ook in dit 'korte essay' bij elkaar gebracht, maar omdat Auschwitz hier op een bevreemdende manier wordt gebruikt, wijkt deze passage duidelijk af van de bekende conventies in Holocaustkitsch, waardoor emotionele identificatie juist niet mogelijk is.

De plek van Auschwitz in onze cultuur wordt in dit fragment voor het voetlicht gebracht als een enorm en onnoembaar trauma aan de ene kant, en aan de andere kant als betekenisloze kitsch waarvan het reële trauma is uitgevaagd – en dat tegelijk in alle hoeken en gaten van onze verbeelding is gekropen. Waar Auschwitz normaal gesproken de kern van de cultuur uitmaakt, een gegeven waaraan niet te ontsnappen valt, wordt het woord hier van zijn reguliere lading ontdaan en 'leeg' gemaakt.

De term 'lege betekenaar', die Mettes maar één keer noemt in *Weerstandsbeleid* – en dan in een andere context (75) – is gemunt door Claude Lévi-Strauss, en is onder anderen door Jacques Lacan en Fredric Jameson gebruikt. Lege betekenaars of 'signifiants flottants' zijn betekenaars zonder specifieke betekenden, termen waar van alles aan gekoppeld kan worden, maar die vaak wél een transparante relatie tussen betekenaar en betekende veronderstellen. In zijn artikel 'Reification and Utopia in Mass Culture' legt Jameson dit concept uit aan de hand van de haai in de film *Jaws* (Jameson 1979, 142). De betekenis van de haai is op verschillende manieren geïnterpreteerd, als verwijzend naar de 'Ander' die de Amerikaanse maatschappij bedreigt;

of juist naar de volhardendheid van de natuur binnen de consumptiemaatschappij (142). Omdat het symbool van de haai, volgens Jameson, een veelheid aan (tegenstrijdige) betekenissen in zich absorbeert, kan het ook voor verschillende ideologische doelen worden gebruikt (142). Zoals we verderop zien is dit ook hoe, volgens Mettes, Auschwitz wordt ingezet om neoliberale waarden te rechtvaardigen.

Mettes' verzuchting dat 'het enorme leed van anderen [...] functioneert als cultus' of als 'staatsreligie' (2011a, 116-117) wekt al de suggestie dat een gruwelijke gebeurtenis zoals de Holocaust een buitencategorie lijkt in te nemen. De Holocaust of Shoah wordt in die optiek voorgesteld als een 'event at the limits' (Friedländer 1992, 3), als een cesuur in de geschiedenis. De representatie hiervan kent een lange traditie in de kunsten, één waartoe ook 'N30' zich verhoudt. Om te kunnen onderzoeken welke rol de Holocaust inneemt in 'N30', ga ik daarom eerst in op de geschiedenis van (discussies over) artistieke Holocaustrepresentaties.

Holocaust en representatie

Een belangrijke vroege stem in deze discussie is die van Theodor Adorno, met zijn bekende opmerking 'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch'.[3] Deze uitspraak heeft door de jaren heen veel verschillende interpretaties gekend, maar ik richt me hier specifiek op de *functie* en vorm die kunst na de Tweede Wereldoorlog volgens Adorno wel of juist niet diende in te nemen.

In *Oneigenlijk gebruik* legt Geert Buelens uit dat interpretaties van dit citaat zich vaak richtten op de 'speciale' status van poëzie na de Tweede Wereldoorlog: 'het gedicht werd beschouwd als het Bezielde, Opperste en Zingevende Spreken van een Uniek Individu' (Buelens 2008, 192). Adorno's vermaningen aan het adres van onder anderen de componist Arnold Schönberg wijzen er echter op dat zijn kritiek ook betrekking had op andere kunstvormen. Volgens Adorno dient kunst kritisch te zijn, niet louter esthetiserend; een 'visie' te vertolken in plaats van af te beelden (zie T'Sjoen 2015, 98). Het esthetiseren van de gruwelen van de Holocaust *tout court* zag Adorno dus als gevaarlijk: zo zouden de onuitsprekelijke gebeurtenissen toch nog 'zin' hebben gehad (Buelens 2008, 192).[4] Buelens meent dat dichters Adorno's waarschuwing juist (ook) als een aanmoediging of aanmaning hebben opgevat; zij hebben 'zich onder meer door zijn radicale problematisering van hun bezigheid wel steeds diepgaander bezonnen over de manier waarop ze met taal omspringen' (193). Dit betekende dat dichters en auteurs zoals Paul Celan, Nelly Sachs, Tadeusz Borowski en Charles Reznikoff niet probeerden de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog te representeren, maar in hun kunst juist probeerden te getuigen 'van het niet in woorden te vatten verlies dat de Tweede Wereldoorlog in onze cultuur markeert' (193).

Waar Adorno Holocaustrepresentatie niet wenselijk achtte vanwege haar mogelijk esthetiserende functie, zo vertrekt psychoanalyticus en filosoof Marc De Kesel vanuit het idee dat kunst überhaupt *niet in staat is* om het reële trauma van de Holocaust te representeren. De functie van kunst is juist om de onmogelijkheid van enige verbeelding invoelbaar te maken, door een kritische 'representatie' van het ontstaan en circuleren van bestaande Holocaustrepresentaties (De Kesel 2012, 95). Zo kan kunst mogelijk ingrijpen in de manier waarop de Holocaust is 'verankerd [...] in het geheel van voorstellingen die de totaliteit van onze beeldcultuur uitmaakt' (90). Idealiter wordt de kijker of lezer door deze benadering op zichzelf en haar eigen onvermogen teruggeworpen, doordat zij zich realiseert onmogelijk toegang te kunnen verkrijgen tot het reële van de Holocaust (De Kesel 2012, 98). Een bekend voorbeeld dat De Kesel aanhaalt is Zbigniew Libera's *LEGO Concentration Camp Set* (1996), een zevendelige Legoset waarin de 'speler' wordt aangemoedigd zelf een kamp te bouwen van Legopoppetjes en -blokjes. Volgens De Kesel was dit kunstwerk juist zo schokkend, omdat het toeschouwers confronteerde met de vanzelfsprekendheid van Holocaustrepresentaties, en de 'normale' plek die Auschwitz inneemt binnen onze maatschappij (De Kesel 2012, 90). Dit houdt vast aan het idee dat de Holocaust een 'event at the limits' is dat zich onmogelijk laat uitdrukken, omdat het zich buiten onze ervaring en semantische kaders bevindt. Doordat elke (poging tot) representatie van Auschwitz op zijn grenzen stuit, wordt het onzegbare en onrepresenteerbare karakter van de gebeurtenis benadrukt.

De vraag of Shoahrepresentatie al dan niet binnen de mogelijkheden van kunst en representatie ligt kent een lange traditie. In het poststructuralisme verschuift de kwestie naar de vraag of de *taal* ertoe in staat is een dergelijk trauma uit te drukken. Volgens literatuurwetenschapper Ernst van Alphen is de onmogelijkheid van representatie niet te wijten aan het karakter van de Holocaust als onnoembaar trauma, maar zijn de gepaste kaders (*frameworks*) van representatie simpelweg niet voorhanden; het trauma kan daarom (nog) niet worden omgezet in een echte ervaring die in taal kan worden uitgedrukt (van Alphen 1997, 44-45). Van Alphen beschouwt 'reenactment' als een productievere artistieke strategie dan 'representation'; volgens hem kan reenactment een 'Holocausteffect' teweegbrengen, dat de lezer of toeschouwer in staat stelt om een bepaald aspect van de Holocaust direct te ervaren (10). In deze opvatting blijft het idee van de Holocaust als onrepresenteerbaar fenomeen opnieuw intact.

De vraag is nu: hoe kunnen we 'N30' en Mettes' poëtica positioneren binnen dit debat? Net als bij Van Alphen ligt de vermeende onrepresenteerbaarheid van de Holocaust niet aan het karakter van de historische gebeurtenis *an sich*. De Holocaust is voor Mettes immers net zo voorstelbaar als andere historische gebeurtenissen: 'Het is ook niet zo dat we het ons niet voor kunnen stellen: "Auschwitz" – het systematisch opruimen van mensen door andere mensen – is net zo goed voorstelbaar als de split-

sing van het atoom, een menselijke kloon of een wereldwijde ecologische ramp' (2011b, 164). Tegelijkertijd legt hij niet, zoals De Kesel dat wel doet, de nadruk op de 'reële' gruwel van de Holocaust, en de functie van kunst om juist deze onmogelijkheid te verbeelden. Zoals te lezen valt in zowel *Weerstandsbeleid* als 'N30': 'Geen representatie, maar ook niet de enscenering van de onmogelijkheid van representatie' (Mettes 2011a, 351; Mettes 2011b, 64). De vraag of representaties (wat voor representaties dan ook) recht doen aan de werkelijkheid is niet relevant: 'De werkelijkheid beeldt niet af' (en is dus geen 'voor-stelling'), 'maar *werkt* [...]. We maken er deel van uit' (eigen nadruk; Mettes 2011a, 84).

Zo bezien is voor Mettes het probleem van Holocaustrepresentatie niet de Holocaust, maar *representatie* in het algemeen. Holocaustrepresentatie is dan alleen een probleem voor zover ze een transparante relatie voorwendt tussen 'iets' in de werkelijkheid (bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog als geschiedkundige gebeurtenis) en voorstellingen van die gebeurtenis. Die representaties kunnen in het domein van de kunsten gesitueerd zijn, maar representaties van de Tweede Wereldoorlog circuleren ook in het politieke domein. Hieronder ga ik in op de samenhang tussen deze domeinen en de strategieën die 'N30' hanteert om deze samenhang te ondermijnen.

Auschwitz als rechtvaardiging van de neoliberale staatsvorm

In een post op zijn weblog *Poëzienotities* van 4 mei 2006 schrijft Mettes over de Nationale Dodenherdenking.[5] Hij lijkt te beschrijven wat hij op dat moment op televisie ziet, namelijk de officiële herdenkingsplechtigheid in De Nieuwe Kerk in Amsterdam:

> Het quasi-religieuze fundament van de democratie. Opkomst: dominee, schrijfster, militair. Nelleke Noordervliet: wonderbaarlijke middelmaat van de Hollandse intelligentsia. Arendt als cliché en evangelie. Het Kwaad als politiek-metafysische categorie. Het Kwaad als de Ander. Auschwitz als rechtvaardiging van de neoliberale staatsvorm (waarin NIET iedereen even 'vrij', laat staan 'gelijk', is; waardoor heel wat mensen NIET in 'vrede' leven; waarvoor niet iedereen zelfs maar BESTAAT). Onze leiders sereen blakend in het aura van het Kwaad van de Ander. (Mettes 2011a, 183)

Wat in deze korte passage met name in het oog springt is Mettes' nogal provocerende claim dat 'Auschwitz als rechtvaardiging van de neoliberale staatsvorm' functioneert. Om te onderzoeken hoe Auschwitz volgens Mettes voor politieke doeleinden wordt misbruikt, ga ik hieronder kort in op twee strategieën die 'het ideologisch staatsapparaat' (2011a, 183) volgens Mettes hanteert: het gebruik van herkenbare, clichématige beelden, en het gebruik van gewelddadige nevenschikking.

In deze blogpost verwijst Mettes kort naar Nelleke Noordervliets 4 mei-lezing van dat jaar, getiteld 'De ongrijpbaarheid van het kwaad'. 'Ik blijf zoeken naar het moment van twijfel,' zegt zij in die lezing, '[...] het moment waarop het kwaad vat krijgt op een individu' (Noordervliet 2006, 3). Volgens Mettes wordt het 'Kwaad' hier tot een buitencategorie gereduceerd: 'Het Kwaad als politiek-metafysische categorie. Het Kwaad als de Ander'. Diens ongrijpbaarheid betekent dat het 'Kwaad' nooit of te nimmer in verband zou kunnen worden gebracht met het democratische bestel zelf. Mettes zet dit idee over 'het Kwaad als de Ander' in relatie tot Noordervliets lezing wellicht wat teveel aan; Noordervliet heeft het namelijk wel degelijk over het kwaad dat in ieder van ons kan huizen (in relatie tot Hannah Arendts banaliteit van het kwaad), en noemt ook dat het kwaad niet altijd gemakkelijk als zodanig herkenbaar is. Bovendien benadrukt ze dat woorden als vrijheid en waarheid maar al te vaak worden misbruikt (3). Waar Noordervliet volgens mij wel op bekritiseerd kan worden is de oplossing die ze aandraagt 'tegen het vergeten' (3). Volgens Noordervliet moeten we blijven luisteren 'naar alle verhalen van oorlog [...] [omdat] we het lied zo vaak hebben gehoord dat de betekenis uit de tekst is verdwenen' (2006, 3).

Tegelijkertijd klinken de voorbeelden van verhalen waarnaar we volgens haar wél moeten luisteren óók als verhalen die we al zo vaak hebben gehoord: 'verhalen van kinderen die een geweer in de hand gedrukt krijgen [...] verhalen van vluchtelingen [...] verhalen van verdwenen dorpen' (3). Deze verhalen vallen in de categorie die Mettes in een blog van 7 augustus 2005 met Milan Kundera typeert als 'archi-kitscherige "basisbeelden die in het geheugen van de mensen zijn gegrift: ondankbare dochter, in de steek gelaten vader, kinderen die over een grasveld rennen, verraden vaderland, herinnering aan de eerste liefde"' (2011a, 39). Deze beelden zijn niet alleen herkenbaar in zichzelf, maar roepen een herkenbare emotie bij de kijker op, die zich zodoende nog gemakkelijker met het getoonde kan identificeren. Dit is wat Kundera in *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* 'de tweede traan' noemt: 'Kitsch wekt vlak achter elkaar twee tranen van ontroering. De eerste traan zegt: Wat mooi, kinderen die over een grasveld rennen! De tweede traan zegt: Wat mooi om samen met het hele mensdom ontroerd te zijn door kinderen die over een grasveld rennen! De tweede traan maakt kitsch pas tot kitsch' (Kundera in Mettes 2011a, 39-40).

Archi-kitscherige beelden zijn van belang voor de 'staatsreligie' die Mettes in verband brengt met de Holocaust. Die speelt eveneens in op een bepaalde mate van herkenbaarheid van beelden: niet alleen de particuliere oorlogsverhalen zoals Noordervliets verhaal over haar oom, maar ook de generieke beelden van oorlog, én de ceremoniële 'quasi-religieuze' setting van de terugkerende Nationale Dodenherdenking zijn hier onderdeel van. Mettes lijkt sceptisch over het nut van herdenking, precies omdat herdenkingen doorgaans niet toelaten buiten archetypische kitsch te denken. In een blog van 24 augustus 2005 zegt hij: 'We kunnen wel herdenken, maar niet denken' (2011a, 80). Wat zou ervoor nodig zijn om te kunnen dénken, in plaats van steeds

weer de geschiedenis, inclusief Auschwitz, op te voeren als een sluitend, transcendent verhaal of als herkenbaar beeld dat toegeëigend kan worden?

De inzet van deze beelden en het idee van het ‘Kwaad als de Ander’ heeft volgens Mettes ook politieke consequenties, in de zin dat er een bepaalde onwetendheid mee gepaard gaat die volgens hem perfect binnen het neoliberale staatsapparaat past. In bovenstaande blogpost verwijst hij naar een artikel in *de Volkskrant* (26 april 2006), waarin het ‘Nationaal Vrijheidsonderzoek’, jaarlijks uitgevoerd door het Nationaal Comité 4 en 5 mei, wordt aangehaald. De conclusie van het onderzoek luidt dat Nederlanders meer weten van de Tweede Wereldoorlog dan vaak gedacht – terwijl het artikel van *de Volkskrant* ook stelt dat 83 procent van de Nederlanders ‘ten onrechte [denkt] dat de moord op de joden de oorlog veroorzaakte’. In het rapport zelf is dit als volgt geformuleerd: ‘Daarentegen geeft ruim vier op de vijf Nederlanders aan dat het inzetten van de jodenvervolging door Duitsland een oorzaak was voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog [...] Niettemin lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat dit onderwerp goed bekend is. Het lijkt er zelfs op alsof voor veel mensen de jodenvervolging en de Tweede Wereldoorlog elkaars synoniemen zijn’ (‘Nationaal Vrijheidsonderzoek’ 1; 7).

Wat in dit rapport als een blijk van publieke kennis wordt uitgelegd – de gelijkschakeling van de Tweede Wereldoorlog en de jodenvervolging – is precies waar Mettes gevaar in ziet. Volgens hem worden niet alleen de Holocaust en de Tweede Wereldoorlog aan elkaar gelijkgeschakeld, maar ook ‘normen en waarden’ zoals ‘vrijheid’ met ‘vrede’, ‘democratie’ en ‘tolerantie’ (183). Mettes waarschuwt voor het gevaar dat in dergelijke nevenschikkingen schuilt – door dit geraffineerde gelijkschakelen wordt een relatie gesuggereerd die er niet is, of die in ieder geval niet zo transparant is als zij doet voorkomen. Bovendien onttrekt deze relatie ongelijkheid aan het zicht: zelfs in een liberale democratie als Nederland is niet iedereen per se even vrij; tolerantie betekent niet hetzelfde als vrijheid. In dezelfde blogpost benadrukt Mettes dat deze nevenschikking een bewust ideologische strategie kan vormen: ‘Ideologie is, denk ik, minder een web van leugens, dan een dubieus associatiespel, waarin bepaalde sleutelwoorden door herhaalde nevenschikking met elkaar samen komen te vallen qua betekenis’ (183). Auschwitz kan zodoende een legitimatie vormen van het neoliberale beleid. We kunnen bijvoorbeeld denken aan het jaarlijks terugkerende Bevrijdingsfestival op 5 mei, waarbij het vieren van de bevrijding zijn uiting vindt in consumptiegedrag (van bier, hamburgers en popmuziek). Mettes zou kunnen zeggen dat de gruwelen van Auschwitz daarin geen plek vinden, behalve als onderliggende rechtvaardiging van het evenement.

De Holocaust in 'N30'

Om te duiden hoe 'N30' hier kritiek op levert, selecteer ik een aantal zinnen uit het gedicht waarin woorden in het semantische veld rond om de Holocaust voorkomen ('Auschwitz', 'Tweede Wereldoorlog', 'Hitler' en 'Anne Frank'), die ik vervolgens aan een close-reading onderwerp. Hierbij richt ik me op zinnen die de Holocaust in verband brengen met de alledaagse consumptiecultuur. Soms komt het verband tot stand binnen de zinnen, soms door nevenschikking met de omringende zinnen.

In veel zinnen wordt de Holocaust in verband gebracht met alledaagse onderwerpen en bezigheden. Een voorbeeld hiervan is de zin 'Op de koffie bij de familie van je vriendin na Auschwitz is onmogelijk' (Mettes 2011b, 24). Hier worden de gruwelen van Auschwitz gelijkgeschakeld met het 'op de koffie gaan bij je schoonfamilie'. Natuurlijk is dit ook een expliciete verwijzing naar Theodor Adorno's eerdergenoemde uitspraak. Dat citaat heeft betrekking op de rol van kunst na Auschwitz, maar in Mettes' bewerking zijn de consequenties van Adorno doorgetrokken tot in het extreme – zelfs de normaalste of kleinburgerlijkste handeling, op de koffie gaan bij je schoonfamilie, is niet meer mogelijk geworden na de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog. Deze hyperbolische voorstelling is op te vatten als een ironische reactie op Adorno's these. Maar ze is ook te interpreteren als een commentaar op de (vermeende) alomtegenwoordigheid van de Holocaust in ons dagelijks leven. De zin veronderstelt immers dat Auschwitz op elk moment (impliciet) aanwezig is. De gruwelen van Auschwitz zijn zo verstrekkend dat ze tot elk niveau van onze cultuur zijn doorgedrongen, van poëzie tot koffie. Zo brengen de zinnen in 'N30' die verwijzen naar de Holocaust een centrale paradox naar voren: enerzijds is Auschwitz overal aanwezig in onze levens, anderzijds neemt de Holocaust een absolute buitencategorie in. In de zin 'Laten we Auschwitz niet met Auschwitz vergelijken' (194) wordt het idee van Auschwitz als buitencategorie op de proef gesteld. De notie dat de kampen met niets zijn te vergelijken gaat zelfs zo ver dat Auschwitz niet eens meer met zichzelf vergeleken mag worden.

'N30' bevat veel zinnen die de paradoxale alomtegenwoordigheid van Auschwitz thematiseren op het gebied van educatie en culturele consumptie. Een zin in het laatste hoofdstuk voert bijvoorbeeld de hiervoor genoemde Holocaustkitsch op: 'En met deze beelden zijn we weer terug bij Kirsten Dunst in Auschwitz' (223). Vermoedelijk wordt verwezen naar *The Devil's Arithmetic* (1999), een film waarin de Duits-Amerikaanse actrice Kirsten Dunst een tienermeisje speelt dat weinig interesse heeft in haar Joodse familiegeschiedenis – tot ze getransporteerd wordt in de tijd en zich plotseling in een concentratiekamp in Polen bevindt, en zo de 'historische realiteit' van de Tweede Wereldoorlog aan den lijve ondervindt. Op die manier maakt ook de kijker een transformatie door doordat zij inzicht heeft gekregen in hoe het 'echt' geweest moet zijn in de concentratiekampen. Mettes' zin suggereert verder dat we door

bepaalde beelden (als vanzelf) opnieuw in de schoenen van Dunsts personage kunnen worden geplaatst. Dergelijke culturele producten dragen de opvatting uit dat de Holocaust voor iedereen 'verplichte kost' zou moeten zijn. Dat die opvatting breed is gedragen in onze cultuur blijkt uit een zin als 'Met de hele school naar *Schindler's List*' (29).

'N30' toont aan dat de Holocaust een centrale plek inneemt in de samenleving. Het gedicht suggereert echter ook dat de aandacht voor de Holocaust een doel dient dat voorbij het historisch besef van de bevolking reikt. Dat geldt bijvoorbeeld voor de volgende passage: 'De Goelag en/of Auschwitz? Vind je me niet dom? De laatste dagen. De burgemeester had de noodtoestand uitgeroepen, maar eraan toegevoegd: "Doe toch vooral uw kerstinkopen"' (100). De eerste vraag impliceert een vergelijking tussen of nevenschikking van de Goelag en Auschwitz, twee termen die vaak in één adem worden genoemd (een reden waarom de ik-figuur uit de tweede zin wellicht niet zo dom is als hij of zij denkt). Beide begrippen staan voor de grootste door mensen gecreëerde verschrikkingen van de twintigste eeuw. Op de oproep dat we deze kampen nooit meer mogen laten gebeuren volgt dikwijls de mededeling dat we de waarden moeten omarmen die in lijn zijn met de liberale democratie: vrede, vrijheid en tolerantie, etc. De tweede zin impliceert dat het sprekend subject het verschil niet weet tussen de twee, waarmee opnieuw de associatieve kracht van nevenschikking wordt aangetoond. Beide verschrikkingen legitimeren immers, elk op hun eigen manier, de liberale staatsvorm. De Goelag is immers hét voorbeeld om te wijzen op de catastrofale gevolgen van het communisme, waarmee de zogenaamde antithese van dat systeem (het kapitalisme) gelegitimeerd wordt als het superieure alternatief. De laatste twee zinnen zijn eveneens in verband te brengen met het discours dat het kapitalisme het beste (en enige) systeem is. Zelfs een noodtoestand (zoals een aanslag of een oorlog) mag ons er niet van weerhouden om te blijven kopen. Als we ons bang laten maken, zo luidt de leus, zouden we immers 'zwichten' voor terreur en onszelf 'verlagen'. De burgemeester die genoemd wordt lijkt zich niet bewust van een mogelijk verband tussen (het uitroepen van) de noodtoestand en de continuïteit van de status quo. Ondertussen verwijst de zin 'De laatste dagen' zowel naar 'de laatste dagen voor kerst' – wanneer de commercie haar hoogtijdagen viert –, als naar het mogelijk apocalyptische einde dat weleens het gevolg zou kunnen zijn van al die commerciële activiteit.

Mettes' gedicht toont aan hoe de verschrikkingen van de kampen in negatieve zin ten grondslag liggen aan onze manier van leven. Dat doet het door de Holocaust tot in alle hoeken van de taal en in alle dagelijkse bezigheden de kop op te laten steken. Dat geldt bijvoorbeeld voor de volgende zin: 'Nee, de *passieve* nihilisten – die komen er wel; zij hebben Auschwitz geïntegreerd op de chipkaart van hun verlangen; zij zullen 's ochtends geen wanhoop eten, maar cornflakes met zwarte melk, en slissen door hun tanden: "Zo zijn wij niet"' (Mettes 2011b, 71). Auschwitz wordt hier, net als

cornflakes, voorgesteld als een typisch Amerikaans consumptieartikel, zo ingeburgerd 'op de chipkaart van hun verlangen' dat er niet meer over hoeft te worden nagedacht. Het gedicht uit kritiek op die houding door het als een passief nihilisme te benoemen. De uitspraak 'Zo zijn wij niet' plaatst het kamp op afstand, terwijl de zwarte melk onderdeel is van het dagelijkse dieet.

Zoals blijkt uit de vorige zin onderzoekt 'N30' ook hoe de eerder geschetste lange traditie van Holocaustrepresentatie in kunst, bijvoorbeeld in de poëzie, verweven is met de legitimering van de liberale democratie en het kapitalisme. In de voorgaande zin werd bijvoorbeeld Paul Celans beroemde gedicht 'Todesfuge' gekoppeld aan cornflakes. Celans werk, dat tot de canon van de holocaustpoëzie behoort, speelt ook elders in 'N30' een prominente rol. In het zesde hoofdstuk lezen we: 'Waar is Paul Celan als je hem nodig hebt?' (47), waarmee gesuggereerd wordt dat zijn poëzie voor politieke doelen kan worden gebruikt wanneer men hem 'nodig' heeft. In hoofdstuk 19 duikt 'Todesfuge' nog eens op, al is de verwijzing haast onherkenbaar: 'Het ochtendblad is een brood gebakken in Auschwitz' (117) resoneert met de regel 'Der Tod ist ein Meister aus Deutschland'. Hier wordt gesteld dat zelfs iets alledaags als de krant zijn oorsprong vindt in het concentratiekamp, waarmee opnieuw de centrale plek van Auschwitz wordt aangetoond. Celan wordt verbasterd om kortsluiting te veroorzaken, om te voorkomen dat deze welbekende zinnen voor ideologische doeleinden kunnen worden ingezet.

Conclusie

Ik begon dit hoofdstuk met de vraag die Mettes stelde in één van zijn blogposts: is er een manier om met de geschiedenis van Auschwitz om te gaan 'die niet direct gereduceerd kan worden tot staatsreligie?' (Mettes 2011a, 117). Daarvoor ging ik uit van de paradox die in de passage 'een kort essay over Auschwitz' in 'N30' naar voren komt: het feit dat de Holocaust een groot, ongrijpbaar trauma vertegenwoordigt, maar tegelijkertijd tot in alle lagen van de maatschappij is doorgedrongen.

Mettes' poëtica neemt een vrij unieke positie in binnen ideeën over Holocaustrepresentatie in kunst, aangezien voor hem niet de Holocaust, maar representatie zelf een probleem vormt. Onrepresenteerbaar geachte historische gebeurtenissen zoals de Holocaust vormen volgens Mettes namelijk geen semi-religieuze, transcendente leegte, maar maken net zo goed onderdeel uit van ons in de wereld zijn (Mettes 2011a, 351). Dit neemt niet weg dat woorden als 'Auschwitz' en 'Holocaust' een bepaalde lading hebben. In 'N30' probeert Mettes juist iets van deze lading ongedaan te maken – namelijk het feit dat deze termen worden ingezet om de neoliberale staatsvorm te legitimeren. 'Auschwitz' wordt een lege betekenaar die welke betekenis dan ook in zich kan opnemen, waarop allerlei soorten verlangens kunnen worden gepro-

jecteerd. 'N30' laat de werkelijke 'lege' betekenis van 'Auschwitz' zien – niet door deze te thematiseren, maar juist door te laten zien hoe de term als lege betekenaar invulling krijgt in alle aspecten van de cultuur.

Literatuur

ADORNO 1955
T. Adorno, 'Kulturkritik und Gesellschaft', in: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Prismen – Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, 11-30.

VAN ALPHEN 1997
E. van Alphen, *Caught by history. Holocaust effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

BLUIJS & IEVEN 2019
S. Bluijs & B. Ieven, '"Als je de *beelden* al weerzinwekkend vond...": Pornografie in "N30" van Jeroen Mettes', in: K. Van Hove & B. Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*. Gent, Academia Press, 2019, 145-61.

BUELENS 2008
G. Buelens, 'Nooit meer. Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno', in: G. Buelens, *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*. Nijmegen, Vantilt, 2008, 191-3.

DE KESEL 2012
M. De Kesel, *Auschwitz mon amour: over Shoah, fictie en liefde.* Amsterdam, Boom, 2012.

FRIEDLÄNDER 1992
S. Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.

JAMESON 1979
F. Jameson, 'Reification and Utopia in Mass Culture', in: *Social Text*, 1, 1979, 130-48.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid*. *Nieuwe kritiek.* Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten en D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+*. *Nieuwe zinnen*. Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten en D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

NOORDERVLIET 2006
N. Noordervliet, 'De ongrijpbaarheid van het kwaad. 4 mei-lezing 2006', in: *4en5mei.nl*, geraadpleegd 19 maart 2019 op https://www.4en5mei.nl/media/documenten/4-mei-lezing-2006---nelleke-noordervliet.pdf.

Verhue e.a. 2006
D. Verhue, D. Verzijden & A. Nienhuis, 'Nationaal Vrijheidsonderzoek – kennisdeelmeting 2006. Een onderzoek naar opinie, kennis en draagvlak ten aanzien van 4 en 5 mei', in: *4en5mei.nl*, geraadpleegd 22-6-2019 op https://www.4en5mei.nl/onderzoek/nationaal_vrijheidsonderzoek/nationaal_vrijheidsonderzoek_2006_kennisdeel.

Vogelaar 1999
J. Vogelaar, 'Na Auschwitz. Theodor W. Adorno', in: *Raster*, 84, 1999, geraadpleegd 4-10-2019 op https://tijdschriftraster.nl/zwijgen/na-auschwitz. Vertaling van deel van T. Adorno's 'Kulturkritik und Gesellschaft'.

T'Sjoen 2016
Y. T'Sjoen, 'Writing after Auschwitz, after Apartheid, after the Digital Turn', *Tydskrif vir letterkunde*, 52, 1, 2015, 93-111.

Volkskrant 2006
S.n., 'Onderzoek: kennis Tweede Wereldoorlog acceptabel', in: *de Volkskrant*, 26-4-2006, geraadpleegd 19-3-2019 op https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/onderzoek-kennis-tweede-wereldoorlog-acceptabel~bb83d3fa/.

Noten

1. Specifieker: het woord 'Auschwitz' komt zeventien keer voor in 'N30'; 'Holocaust' vijf keer; 'Tweede Wereldoorlog' drie keer; 'nazi('s)' vijf keer; 'Hitler' vijf keer; 'oorlog' 52 keer. Hoewel thema's als geweld en pornografie in Mettes' werk al zijn onderzocht (Bluijs & Ieven 2019), zijn de referenties naar Auschwitz, de Holocaust en Hitler in zowel 'N30' als *Weerstandsbeleid* onderbelicht gebleven.
2. Bekende voorbeelden zijn de roman *The Boy in the Striped Pyjamas* van John Boyne (2006); of de film *Schindler's List* van Steven Spielberg (1993).
3. 'Kulturkritik und Gesellschaft', geschreven in 1949 maar voor het eerst gepubliceerd in 1951 in K.G. Specht (red.), *Soziologische Forschung in Unserer Zeit*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1951.
4. Adorno werd verweten dat hij met zijn 'na Auschwitz'-uitspraak geen rekening hield met de behoeftes van overlevenden om zich tóch uit te spreken en te getuigen door middel van kunst. In 1966 zwakte Adorno zijn uitspraak om deze reden alsnog af: 'Eeuwigdurend lijden heeft evenveel recht op expressie als gemartelden het recht hebben om te schreeuwen' (in Buelens 208, 193).
5. 4 mei is de dag van de Nationale Dodenherdenking in Nederland, waarop Tweede Wereldoorlogslachtoffers worden herdacht.

Ritmisch de orde openbreken

Hiphop in het licht van Mettes' poëtica

Aafje de Roest

Poëzie moet niet verward worden met rappen zonder *flow*, merkt Jeroen Mettes op in zijn eerste blogpost 'Oké'. Ook noemt hij rap 'geen kunstvorm', en dubbelzinnig genoeg 'proletarische poëzie' (2011a, 135), maar bespreekt rap elders in *Weerstandsbeleid* wel degelijk in de context van poëzie. Regelmatig gebruikt Mettes in dat verband de Nederlandse variant van de oorspronkelijk Amerikaanse hiphopterm *street credibility*: 'straatgeloofwaardigheid', die op gespannen voet lijkt te staan met Mettes' verzet tegen representatie. Via de hiphopperformance *represent* kunstelen rappers beelden van hun lokale leefomgeving. Zij authentiseren en autoriseren zich als van een bepaalde plaats, en willen hun publiek ervan overtuigen dat zij *real* (echt, oprecht) zijn, evenals hun afbeelding van de leefomgeving. Inherent aan *represent* is daarom de vraag aan het publiek om deze opvoering al dan niet te geloven. Deze geloofwaardigheid van de performatieve praktijk wordt vanwege de relatie van hiphop tot de straat zowel door de *scene* als door academici *street credibility* genoemd. Door de vermelding van de term *street credibility* opent Mettes de deur om zijn werk en uitspraken in het licht van rap en hiphop te zien – en andersom. In dit artikel onderzoek ik daarom de betekenis van de hiphopbegrippen *represent*, *realness* en *street cred* om te zien in hoeverre de hiphoppraktijk aansluiting vindt bij Mettes' poëticale project.

Een *diss*.[1] Zo zouden we Mettes' retorische vraag aan het eind van *Weerstandsbeleid* – 'wat heeft minder *street credibility* dan representatie?' (2011a, 346) – vanuit het perspectief van hiphop kunnen opvatten. Door het noemen van de term *street credibility*, door Mettes vertaald als 'straatgeloofwaardigheid' (44), brengt hij de vraag naar de mogelijkheid om een wereld te verbeelden onlosmakelijk in verband met hiphop.[2] Daarin draait het om het op een geloofwaardige manier vertellen over de wereld om je heen: de straat, de buurt, de stad of het land waar je woont. Dit doel is vervat in de centrale begrippen van hiphop: *represent*, *realness* en *street credibility*. Via deze praktijken kunnen hiphopartiesten bestaande beelden van hun leefomgeving bevestigen of bevragen, (imaginaire) grenzen van hun leefomgeving verkennen, stellen of opheffen, en met dit spel kansen voor de inwoners van hun leefomgeving creëren.

Street credibility wordt zowel door academici als de hiphop*scene* gebruikt en is een cruciale factor in het succes van hiphopartiesten. Door middel van *street credibility* wordt de autoriteit van een hiphopartiest bevestigd op basis van diens performance en zijn of haar door het publiek als oprecht aangemerkte verbeeldingen van diens leefomgeving. Met zijn uitspraak zet Mettes vraagtekens bij de legitimiteit en autoriteit van (zulke) representaties, die de kern van de muziekstijl rap en de bijbehorende hiphopcultuur vormen. Tegelijkertijd kent hij in *Weerstandsbeleid* zelf *street credibility* toe aan raps die gestoeld zijn op dit soort representaties.

In zijn bespreking van een essay van Bas Belleman, die naar aanleiding van de veroordeling van de makers van de 'Hirsi Ali Diss' (2004)[3] de nieuwswaarde van rap ten opzichte van poëzie bespreekt, noemt Mettes rap enerzijds 'proletarische poëzie' (2011a, 135). Anderzijds lijkt hij een paar regels later toch wel geïntrigeerd door de reuring die rap kan veroorzaken in het publieke debat en vraagt hij om 'Hirsi Ali-gedichten', hoe eerder hoe beter ('nu! Of eigenlijk: gisteren!', 135). Ook typeert hij het proces van 'waar het [in de poëzie] om draait' – 'het ambacht nieuwe richtingen op te duwen/schoppen' – met een leus die daarvoor in hiphop vaak gebruikt wordt: *changing the game* (44).[4] Elders vergelijkt Mettes bovendien de *lyrics* van 'Alphabetical Slaughter' (2004) van de Amerikaanse rapper Papoose met de tekst *Eunoia* van de experimentele dichter Christian Bök, met het verschil dat de eerste 'straatgeloofwaardigheid' bezit (44). Dit roept de vraag op: als poëzie geen rap zonder *flow* is, waarin verschilt het er dan wel van?

Door het gebruik van de term *street credibility* en de toepassing van hiphoppraktijken lijkt Mettes zichzelf tegen te spreken of is hij op zijn minst ambigu over rap en hiphop. Hij zet 'representatie' weg als irrelevant op basis van het gebrek aan 'straatgeloofwaardigheid'. Tegelijk is straatgeloofwaardigheid volledig gestoeld op vormen van (zelf)representatie. In dit hoofdstuk onderzoek ik de bovenstaande paradox door de betekenis van hiphopbegrippen na te gaan in het licht van Mettes' poëtica.

De representatie van 'straatrumoer'

In dezelfde adem als die van zijn vraag naar de straatgeloofwaardigheid van representatie geeft Mettes inzicht in zijn eigen wens tot een 'direct engagement met de buitentekstuele werkelijkheid' (2011a, 346). Dit engagement blijkt voor hem niets te maken te hebben 'met de representatie van "straatrumoer"' (346). In rap en hiphop krijgt engagement nu juist net díe vorm – meer dan andere subculturen onderscheidt hiphop zich namelijk door een maatschappelijke betrokkenheid die opkomt via een inhoudelijke focus op plaatsen en ruimten (Forman & Neal 2012, 204). Hiphop is een *glocal* subcultuur van Amerikaanse oorsprong, in de jaren zeventig van de vorige eeuw ontstaan op de straten en *blocks* in de South Bronx (New York). Hiphop is ont-

staan op de straat, wordt gemaakt voor de straat, en gaat over de straat. De muziekstijl past zich gemakkelijk aan de context van nieuwe plekken aan, specifiek doordat hiphop zich inhoudelijk richt op de verbeelding van de lokale leefomgeving. Deze thematische aandacht voor het lokale is een manier om het persoonlijke en unieke van cultuur te blijven benadrukken, ondanks de anonimisering en homogenisering van cultuur door globalisering en commercialisering (Knights 2013, 3). Hoewel het internet bijdraagt aan 'rap music's despatialization', speelt de verbeelding van (lokale) plaatsen en ruimten onder meer om deze reden ook tegenwoordig nog een prominente rol in rap en hiphop (Forman 2002). De voornaamste uiting van dit lokale discours in hiphop is *represent*,[5] een praktijk die in de Nederlandse hiphopscene naar Amerikaans voorbeeld is gekopieerd en vanaf het begin een vast onderdeel van de Nederlandse hiphoptraditie heeft gevormd.[6]

Represent omvat de tekstuele en beeldende uiting van lokale identiteit in hiphop (Forman & Neal 2012, 221). Via de hiphoppraktijk *representeren* artiesten een bepaalde plaats of ruimte, en via die representatie bevestigen zij hun authenticiteit en autoriteit. In songteksten (rap*lyrics*), *crew*namen, interviews, videoclips, op social media, via dans, mode en taalgebruik geven hiphopartiesten blijk van hun relatie tot een bepaalde plek en de gemeenschap aldaar. Zij rappen over het leven op straat, in de buurt of in de stad, noemen postcodes of netnummers in hun artiestennamen of brengen in videoclips de buurt in beeld. Deze verwijzingen zijn soms expliciet en onmiddellijk herkenbaar (zoals bij de Nederlandse rapgroep Den Haag Connection, die door Mettes wordt aangehaald (2011a, 135)) en soms impliciet (zoals bij Papoose, een andere rapper die Mettes noemt, die door middel van zijn naam verwijst naar zijn Native American *roots*) (vgl. De Roest 2017). Via *represent* 'vertegenwoordigen' hiphopartiesten niet alleen hun leefomgeving, maar geven zij in feite antwoord op grotere vragen, namelijk hoe zij zich voelen bij de plek waar zij vandaan komen, met wie zij zich willen omgeven en hoe zij het leven in een bepaalde omgeving ervaren (Holmes Smith 2010, 347).

Represent is nauw verwant aan het hiphopconcept *realness*,[7] het (*opr*)*echt* kunnen performen als een uniek individu – 'je niet anders voordoen dan je bent (...), je eigen *roots* niet vergeten' (Kuppens 2008, 42-43), en je niet distantiëren van de oorspronkelijke hiphopcultuur en de plek waar deze ontstaan is (Campbell 2007, 374; Balaji 2012, 317). *Represent* stelt rappers in staat om signalen te geven aan de inwoners van hun buurt of stad dat zij die plek, ondanks hun succes, niet vergeten zijn. Zij spreken nog steeds de taal van deze plaats – en rappen dan ook meestal in een specifieke lokale straattaal – en communiceren in die klare taal een duidelijke boodschap: zij weten waar ze het over hebben, omdat zij zelf ook van de straat of van de buurt *zijn*, daarvandaan komen. *Realness* betekent het op een openlijke en eerlijke manier vertellen over de eigen relatie tot het straatleven: '[R]appers not only have to tell compelling stories about being in the life but also have to convince

listeners that they know that life personally and intimately' (Rose 1994, 136, vgl. Perry 2004, 95).

Het door Rose gekozen woord 'overtuigen' wijst echter op de paradox die de hiphop-begrippen *realness* en *represent* behelzen en die door de scene én academici regelmatig over het hoofd wordt gezien (Perry 2004, 39). Juist bij deze begrippen die (opr)echtheid, waarheid en werkelijkheid suggereren, draait het om *spel* met overtuigingskracht. In mijn masterscriptie betoog ik dat *represent* een performatieve praktijk is (De Roest 2017, 7), waarbij hiphopartiesten niet zomaar laten weten dat zij ergens vandaan komen, maar er actief de aandacht op vestigen. *Represent* is een opvallende, gerepeteerde handeling én een vast onderdeel in de performance van hiphopartiesten. Het is bekend waar de hiphopartiest vandaan komt (als bestaansgegevens, behorend tot de categorie 'being'), toch legt hij er ook nadruk op ('showing doing') (Schechner 2013, 28). Rappers voeren datgene op dat door hun toeschouwer als echt moet worden waargenomen (Bial 2004, 42). Deze handeling van 'showing doing' is per definitie onecht en spel, terwijl echtheid bij *represent* nu juist van belang lijkt. Het gaat er vooral om zo echt mogelijk over te komen. Veel meer dan om daadwerkelijk contact met buurtbewoners gaat het er bij *represent* om een beeld te creëren dat een artiest tot een buurt behoort – een beeld dat vooral wordt ingezet om authenticiteit te suggereren ten opzichte van luisteraars die met deze buurt niets te maken hebben, en er soms zelfs niets van weten (vgl. Rose 1994). Hetzelfde geldt voor *realness*, waarbij het er in dezelfde beweging om draait een zo getrouw mogelijke representatie van de werkelijkheid te geven, maar meer nog: de indruk te geven dat men waarheidsgetrouw spreekt (vgl. Perry 2004, 91).

Zowel *realness* als *represent* hebben tot doel om de luisteraar ervan te overtuigen dat een rapper heeft doorleefd[8] waarover hij rapt. Het is van groot belang voor het succes van de artiest dat de performance geloofwaardig overkomt op zijn publiek. Meer dan bijvoorbeeld literaire auteurs en andere artiesten worden rappers door de markt en door hiphop als genre gedwongen om hun werk te *zijn* (Balaji 2012, 316-317). Mediawetenschapper Murray Forman stelt dat hiphopacts in de praktijk alleen slagen als ze steun krijgen van en gedragen worden door de hiphopscene – als zij *real* worden bevonden (Forman & Neal 2012, 208). Om deze reden trekken hiphopartiesten van alles uit de kast om hun echtheid te bewijzen. Via social media-platforms als *Instagram* en *Snapchat* staan zij continu in contact met hun fans, waardoor het voor hen gemakkelijker wordt om te laten zien én te *spelen* dat ze heus nog in de stad, in de buurt, op de straat zijn.

Inherent aan performances is de vraag aan en van het publiek hoe geloofwaardig de rapper en zijn of haar representaties van de wereld nu eigenlijk zijn. Vanwege de relatie van hiphop tot het lokale krijgt deze geloofwaardigheid het voorvoegsel 'straat'. *Street credibility* is de (mate van) legitimiteit die (met name door gelijken en door het

publiek) aan een rapper wordt toegekend: 'having respect from your peers, [...] being recognized and respected by (your) own people, [...] having influence' (Miller and Kemp, 2006, 72; Mose 2013). Hoe meer '*street cred*' een artiest verdient, hoe authentieker en (opr)echter diens performance wordt bevonden. Deze voorwaarde voor succes voorziet de spreker in legitimiteit om het over bepaalde thema's te hebben. Op basis hiervan wordt autoriteit aan hiphopartiesten toegekend en worden zij gerechtigd om als vertegenwoordigers van de straat, de buurt of stad te blijven optreden – 'which gives [them] the right to make declarations through [their] music, and make commentaries through various media' (Mose 2013, 113).

Bovendien geldt binnen de hiphopcultuur dat artiesten met meer *street credibility* hun succes meer verdienen, omdat zij (het publiek ervan overtuigd hebben) zich eigenhandig, zonder hulp van buitenaf, en met hard, oprecht werken, ontwikkeld hebben. Dit *rags-to-riches*-narratief is ook in andere vormen van (pop)cultuur succesvol (Van Krieken 2012, 10, vgl. Littler 2004, 13), en wordt in hiphop niet onverwacht nadrukkelijk gekoppeld aan het straatleven ('van de straat naar succes'). Bij het verkrijgen van genoeg *street credibility* vormt *represent* een uitgelezen manier om bestaande beelden van de eigen leefomgeving te presenteren, te veranderen, te bevestigen en te bevragen (vgl. Flores in Forman & Neal 2012, 83) en voor de artiest om succesvol te worden. En dat is waar het in hiphop om draait. Daarom wordt door artiesten, maar ook hun labels en de media (De Roest 2017, 20) actief aangestuurd op de (illusie van) echtheid (Forman 2002, 14).

Het gaat in rap en hiphop dus om (de indruk van) concrete verbeelding. Om die reden is Mettes' affiniteit met hiphop opvallend te noemen. Mettes bekritiseert kunst die een al te concrete verbeelding van zaken biedt, omdat deze als 'vanzelf onderdeel gemaakt wordt van het "alles"' van het kapitalisme (Bluijs & Ieven 2018, 29). Het voornaamste argument van Mettes voor het gebrek aan potentie van rap als kunstvorm (2011a, 135) zou dan ook kunnen zijn dat rap en hiphop grotendeels, en misschien wel volledig, berusten op representaties en schema's (vgl. 281).

Ondergrondse hypes

Voorafgaand aan de vraag die Mettes stelt naar de *street credibility* van representatie deelt hij in *Weerstandsbeleid* al vaker zijn inzichten over representaties. Mettes volgt Gilles Deleuze in zijn kritiek op het denken in termen van representaties, dat geen antwoord geeft op de vraag 'hoe dingen [worden] bepaald' (Van Putten 2014, 7). Een gestructureerde wereld wordt bepaald en 'gegenereerd door processen die zelf niet kunnen worden gerepresenteerd' (7). Volgens Mettes kent het huidige politieke systeem, dat hij als totalitair beschouwt, geen werkelijke grenzen – een weerlegging van de grenzen rekt alleen de reikwijdte van het systeem verder op. Zodoende is er

geen 'buiten' van waaruit de maatschappij beschouwd kan worden. Zowel rap als poëzie ontsnappen daar niet aan. Om die reden kan het gedicht of de rap alleen van binnenuit een blik op de wereld richten. De 'instroom van maatschappelijk straatrumoer' (Mettes 2011a, 323) is daarom volgens Mettes niet toereikend om de wereld te beschouwen, voor de poëzie niet en voor rap evenmin. Zulk straatrumoer wekt slechts de indruk van een buitentekstuele ruimte, terwijl het volledig is ingekapseld door het kapitalisme.

Die inkapseling is inderdaad zichtbaar in hiphop, de dominante jeugdcultuur in de Verenigde Staten en in Nederland.[9] Rap maakt als een van de meest succesvolle muziekgenres deel uit van de cultuurindustrie. Maar dat rap en hiphop worden ingelijfd door het kapitalisme doet volgens antropoloog Ted Swedenburg echter *niet* af aan de zeggingskracht van rap: 'because a hostile attitude is marketable and commercially successful, rappers can retain control of the message and keep it undiluted' (Swedenburg in Forman & Neal 2012, 584). Volgens Swedenburg kapen rappers hun genre terug, eigenen ze het opnieuw toe, vermarkten zij hun revolutie, zien zij crisis als de beste verkoper, 'mak[ing] cash from chaos' (584).

Rappers die hun plek in de hiphopscene willen verzekeren, passen hun imago dan ook aan, fleuren het op of richten het in 'to locate themselves at the center of what it means to be legitimate in hip-hop. Fashion, style, language, and personal history all play crucial roles in the construct of *realness*, though it is often in flux' (Ogbar 2007, 68). Hiphopartiesten spelen verschillende rollen en wisselen die af, omdat ze niet altijd goed samengaan in de constructie van *realness* (Mose 2013, 113). De flexibiliteit om tussen verschillende performances te wisselen stelt rappers in staat te variëren tussen conflicterende ideologische posities (Johnson 2003, 7), botsende representaties en werkelijkheden, die meestal te maken hebben met de tegenstelling tussen commercialiteit en authenticiteit. Rappers voeren dus verschillende performances op, '[they] obscure, confuse, or split their identities to subvert the often conflicting standards of authenticity and marketability' (Hess 2005, 298).

Mettes' luistergedrag is exemplarisch voor hoe dit spel van hiphopartiesten werkt. In *Weerstandsbeleid* haalt hij onder meer *lyrics* aan van de Amerikaanse rapper Papoose (Mettes 2011a, 44), de Peruviaans-Amerikaanse rapper Immortal Technique (56) en de Amerikaanse rapper Mr. Lif (81). Door middel van deze *shout-outs*[10] toont hij zijn kennis van de (inter)nationale hiphoptraditie. Waar het voor een hiphopleek misschien zo mag lijken, zijn deze namen allesbehalve willekeurig gekozen. Mettes maakt zijn voorkeur kenbaar voor de vertegenwoordigers van een 'ondergrondse' (44; 56), 'intelligente' en 'zeer politiek[e]' substroming in hiphop, waarvoor het volgens hem 'weer eens tijd werd' (56). De mixtapes, mp3's of *torrents* die hij luistert zijn vaak in klein beheer uitgebracht, in plaats van bij grote, meer mainstream en commerciële platenmaatschappijen. Deze organisatie van hiphopformaties binnen de eigen lokale

structuur en sociale relaties van de *posse* is een uiting van *realness* en *represent* omdat zij aansluit op ideeën van zelfstandigheid en onafhankelijkheid van lokale tropen als de *streets* en de *hoods* (Forman & Neal 2012, 206). Door het lokale, ondergrondse (*underground*) karakter van de productie van de muziek die Mettes luistert zou deze in hiphoptermen eerder worden bestempeld als *real* en authentiek dan als 'onechte, onauthentieke' mainstream en commerciële platen (McLeod 1999, 139). De muziek die Mettes luistert zou, bij het volgen van hiphopregels, dus relatief veel *street cred* moeten worden toegedicht.

Alleen al het feit dat deze *tracks* bij Mettes en andere luisteraars over de hele wereld terechtkomen haalt deze lokale bepaaldheid echter direct onderuit. Artiesten en producers incorporeren een lokale notie (*represent*) om de indruk van authenticiteit te wekken, maar zelfs wanneer de *tracks* lokaal gedistribueerd worden, zijn 'global forces' achter de schermen aan het werk (Balaji 2012, 327). Het gaat erom het publiek te laten *geloven* dat dit *ondergrondse* muziek is. En dat lukt: deze 'lokale', politieke rap verkoopt namelijk goed. De rap van DHC die Belleman aanhaalde, circuleerde bijvoorbeeld destijds eerst slechts onopgemerkt rond op het internet, maar kreeg uiteindelijk nationale bekendheid[11], met bijbehorend commercieel succes. Ook Immortal Technique, die zich overigens actief mengde in het publieke debat over 9/11, controleert de gehele productie en verkoop van al zijn muziek weliswaar zelf, maar verkocht uiteindelijk maar liefst 200.000 exemplaren van zijn mixtapes. Rapper Papoose sloot, na eerst zelf te hebben geproduceerd en in 2005 de Justo Mixtape Award voor 'beste underground artiest' te hebben gewonnen, een platendeal van 1,5 miljoen bij het commerciële platenlabel Jive Records.[12] Het grote commerciële succes van deze 'straatrappers' resulteert in een schijnbare tegenstelling, treffend verwoord door Mettes wanneer hij Papoose typeert als 'ondergrondse *hype*' (2011a, 44).

Het spel dat hiphopartiesten spelen door te bewegen tussen tegenpolen, zowel *mainstream* te zijn als *underground* (authentiek), commercieel als politiek, is een van de manieren waarop zij massacultuur van binnenuit bevragen (Balaji 2012, McLeod 1999). Dat doen zij door grenzen op te zoeken tussen wat 'echt' is en wat niet. Rap is *real* maar nep tegelijk, rappers presenteren zichzelf als *underground* én mainstream:

> No single position is occupied for long, rather rappers shuttle between what are usually regarded as mutually exclusive positions. Thus they engage in complicated movements between essentialist and constructionist poles; they work within ideology while trying to transform it; they engage simultaneously in separatism and coalition-building; their sounds are avant-garde and mass cultural (...). And all the while they intervene in efforts to, as Public Enemy puts it, "Fight the powers that be" (Swedenburg in Forman & Neal 2012, 588).

Het kapitalisme staat volgens Mettes geen ruimte toe buiten zijn eigen functioneren. Rap ontstijgt het alles daarom niet. Juist *dat* besef krijgt in hiphop een plek. Rap bekritiseert de maatschappij maar pretendeert niet zich eraan te kunnen onttrekken, probeert van binnenuit de grenzen van het systeem op te rekken, door ze aan te wijzen. Door continu tussen polen te bewegen ontstaat een verzet. Dat hiphop tegelijkertijd kan behoren tot de avant-garde én de massacultuur is een ingang om Mettes' waardering voor hiphop te begrijpen.

De hyperrealiteit en het 'hyperspel' met realiteit in rap bemoeilijken weliswaar een discussie over wat *echt* is in hiphop. De begrippen zijn onderdeel van 'dynamic exchange relationships that make moot nearly all discussions of what is "real"' (Forman & Neal 2012, 601). Maar met een nadere blik op de begrippen wordt zichtbaar dat in rap en hiphop bij uitstek onderkend wordt dat een échte afspiegeling van de werkelijkheid nooit kan worden geboden. Paradoxaal genoeg wordt het onvermogen tot representatie uitgerekend via de hiphoppraktijken *realness* en *represent* aangekaart. Deze begrippen kenmerken zich enerzijds door een beroep op ware authenticiteit, autoriteit en vertegenwoordiging, en anderzijds, door de enorme nadruk op het constructie-element, door het thematiseren van het onvermogen om dit voor elkaar te krijgen. De begrippen rap en hiphop draaien intrinsiek om representatie (in het bijzonder van (straat)rumoer)), maar lijken ook een manier om representatie te bevragen. Daarin verschillen *represent, realness* en *street credibility* wellicht niet zoveel van 'de enscenering van de onmogelijkheid van representatie (het postmodern sublieme)' (Mettes 2011a, 351).

Bovenstaande legt de vreemde crux van hiphop bloot. In hiphop worden regelmatig onwerkelijke, onrealistische of opzichtig geconstrueerde representaties als *waar* gemarkeerd en 'geloofd' (*street cred* toegekend), omdat ook deze onechte weergaven wél daadwerkelijk iets kunnen veranderen in de leefwereld van de rappers en hun publiek. Zolang er een wil is van het publiek om rappers in deze performances te volgen bieden hiphopbegrippen als *represent* en *street cred* de ruimte voor iets '*reals*' – een wezenlijke verandering. Diverse *tracks* hebben namelijk *wel* een maatschappelijke weerslag, zoals in het voorbeeld van de 'Hirsi Ali Diss'. De rapgroep Den Haag Connection schetste destijds via de hiphoppraktijk *represent* zijn leefomgeving, en reageerde in grove straattaal op het Nederlandse integratiedebat. Dit leverde de rapgroep niet alleen commercieel succes op, maar lokte ook een mediahype uit, inclusief een groot politiekmaatschappelijk debat (vgl. Gazzah 2008, 212; Ham 2020: 251). De inhoud van (deze) rap gaat de publieke arena dus wel in – en aan (vgl. Mettes 2011a, 135). Sterker nog: de geschiedenis wijst uit dat hiphop daadwerkelijk sociale verandering kan bewerkstelligen (Pough in Forman & Neal 2012, 284, vgl. Krims 2000, 10).

Aan de oorsprong van de hiphoppraktijken ligt een pragmatische keuze om van binnenuit maatschappijkritiek te kunnen uiten en te kunnen wrijven tegen dat wat het

kapitalisme oplegt. Maar wat is precies de waarde van dit verzet? Hoezeer het ook de suggestie oproept: in de meeste gevallen werpt hiphop niet écht een systeem omver, heft hiphop niet écht grenzen op, maar verlegt die alleen – binnen de randvoorwaarden van een kapitalistisch systeem. Dat legt Mettes' kritische vraag – 'wat heeft minder *street credibility* dan representatie?' – treffend bloot.

Poëzie (niet) verwarren met rappen zonder *flow*

Mettes is geïnteresseerd in mogelijkheden om in poëzie toch iets ongedaan te kunnen maken van de wereld, zodat er lege plekken ontstaan die de voorwaarde vormen voor een alternatief. In *Weerstandsbeleid* zoekt hij doorlopend naar mogelijkheden daartoe, die ook aanwijzend. Hij roemt onder meer L=A=N=G=U=A=G=E-dichter Ted Berrigan, vanwege diens vermogen een vorm van communicatie te fabriceren die zich – door het gebrek aan een '"stabiel" ik' – op 'een andere, nieuwe manier verhoudt tot de publieke ruimte' (Bluijs & Ieven 2018, 26). Het ontbreken van zo'n evenwichtige ik-figuur maakt Berrigans gedicht volgens Mettes overigens niet 'onpersoonlijk', en volgens Siebe Bluijs en Bram Ieven geldt dat even zo voor de pogingen tot Mettes' eigen dichtwerk in 'N30'. Daarin is Mettes als dichter op zoek 'naar een nieuwe manier om zich tot de wereld [te verhouden]' (26). Zonder poëzie te verwarren met rappen zonder *flow* wil ik de vraag stellen: hoe verhouden hiphop en poëzie zich in die zoektocht tot elkaar?

Het gedicht 'Poor Yorick Entertainment' trekt daarom in het bijzonder mijn aandacht, omdat de titel op de inzet van zo'n schuivend, onvangbaar subject lijkt te wijzen én naar mijn idee in het licht van hiphop en rap bezien kan worden. In zijn blogpost van 6 mei 2006 schrijft Mettes namelijk dat, mocht hij een rapper zijn, hij als alter ego Poor Yorick zou kiezen (2011a, 184).[13] Het gebruik van zo'n alter ego wijst op een rollenspel volgens de hiphopregels. Een spel dat ruimte geeft aan zo'n niet-onpersoonlijke stem en de opvoering van conflicterende performances, zonder daarbij op de claim van *realness* te moeten inleveren. In lijn daarmee klinkt volgens Bluijs en Ieven in dit gedicht 'zoals in het rapgenre gebruikelijk is, (…) – hoe fragmentarisch en uiteenlopend wat betreft toon de regels ook mogen zijn – Mettes' persoonlijke stem door' (Bluijs & Ieven 2018). Bij tijd en wijle is inderdaad een glimp op te vangen van de historische figuur Jeroen Mettes – een aanname die ik zelf projecteer op de *non sequitur* woorden en frases in 'PYE'. Flitsen van zijn subject zijn te ontwaren in de (schijnbaar) onlogische talige opeenvolgingen, onder meer in deze passage:

> 78 als ik de volgende dag dronken ben 79 en je zou het liefst in dat gevoel blijven hangen 80 je zou het liefst pijnloos mee willen praten 81 de eerste keer dat je je opmaakt 82 en het moet grappig zijn 83 onze angst op her-

> haling 84 mister 85 multifunctioneel karma 86 ik ben toch liever bij jou en mijn fles port en ons zeebanket en mijn hiphop 87 dan op welke 'borrel' dan ook. (Mettes 2011b, 251)

Enkele regels op pagina 265 lijken een verwijzing naar de in dit artikel eerder besproken blogpost over hiphop uit *Weerstandsbeleid*, getiteld 'Oké' ('35 mijn pijn is in de meerderheid 36 en als iemand 2Pac oké vindt ben ik het er mee eens 37 oké'). Hiphop en port als escapistische geneugten des levens komen tien pagina's na de eerste vermelding nog eens voor in vers 97-100: '97 republiek der letteren sucks maar 98 laat me 99 met mijn port en met mijn hiphop 100 ach' (261). Toch zou het niet passen om deze citaten al teveel te analyseren en interpreteren, omdat de neiging te groot is de fragmenten aan een subject toe te schrijven, om er een lijn in te ontwaren en een logische orde te scheppen in de chaos, wat indruist tegen de wijze waarop de flarden nu juist 'meteen opgaan in een andere realiteit en nooit bij elkaar worden gebracht' (Bluijs & Ieven 2019, 151). Hier staat, zo schrijven Bluijs en Ieven – en ik ben het met hen eens – ook helemaal 'niet een persoonlijke ervaring' op het spel, 'maar een totaliteit aan ervaringen in het 'alles' van het kapitalisme' (151). Vandaar dat Mettes werkt met een 'meervoudig lyrisch' ik, een Deleuziaans 'larvaal' subject, dat 'niet als een actieve, handelende instantie begrepen moet worden, maar juist als een passieve of "eerste", versplinterde vorm van bewustzijn' (151). 'N30' kan volgens hen 'gelezen worden als een oefening om een dergelijk subject in de poëzie uit te denken' (151). De fragmentarische aard van de *non sequitur* sluit daar volgens Bluijs en Ieven goed bij aan (151).

Die *non sequitur* vraagt om een bezinning op een andere mogelijkheid waarmee poëzie (en ik voeg toe: rap) een ruimte binnen de orde wordt, waarbinnen de orde wordt opengemaakt. Die ruimte kan volgens Mettes namelijk ontstaan via ritme. Geen narratief ritme ('een ritme van representaties van gebeurtenissen') zoals men dat bij rap en poëzie regelmatig tegenkomt, maar, zo schrijft Mettes, via een 'ritme zelf', 'een spel met intensiteiten' dat 'een gebeurtenis [zou] moeten zijn', waardoor 'de grens tussen kunstwerk en geschiedenis [wordt] getrokken' (2011a, 346). Hij benadrukt dat hij daarmee dus 'geen representatie', 'geen fragmenten, geen beeld van een gefragmenteerde wereld of persoonlijkheid' bedoelt, maar 'een beweging' (351). Deze beweging of dit ritme is volgens Mettes vervat in taal, 'want ritme komt uit de taal en wordt er niet op geprojecteerd' (350). Een gedicht kan, daaruit volgend, verzet bewerkstelligen door het gebruik van 'alledaags taalgebruik, clichés en platitudes' die steeds verder veralgemeniseerd worden tot ze 'onder hoogspanning kom[en] te staan' (350).

Ook dit test Mettes dus uit in zijn eigen werk. In 'N30' komen we opeenvolgende stromen van woorden en zinnen tegen en worden alledaagse uitdrukkingen platgeslagen. Het gedicht 'PYE' hanteert een (talig) lege, arbitraire vorm, die volgens criticus Samuel Vriezen 'nog niet anders dan formeel is bepaald' (Vriezen 2014, z.p.). In

deze leegte kan weerstand worden geboden aan het alomvattende lawaai van het kapitalisme (Bluijs & Ieven 2018, 33). Deze lege vorm lijkt voorbehouden aan poëzie. Mettes waarschuwt er bovendien voor om poëzie en rap met elkaar te verwarren, want een 'taal en een traditie wurg je niet door de Amerikanen[14] aan te roepen' (Mettes 2011a, 15). Maar kunnen we in rap niet ook zo'n zoektocht als die van Mettes terugzien – ten minste bij de door hem aangehaalde Papoose? Wil rap ook niet, in dit geval, een 'ruimte [openen]' die, zoals Mettes over de poëzie schrijft, niet 'die van een afgesloten woning [is], maar een kosmopolitische buitenwereld, die niettemin niet onpersoonlijk is, en waarin geleefd wordt' (Mettes 2011a, 256)? Het gaat in rap immers om de eigen leefomgeving en lokalisering, maar dat lokale opent zich letterlijk en figuurlijk naar de buitenwereld toe. Rap is *glocal*, zowel qua verspreiding als in inhoud. De vorm van 'PYE' vertoont sterke overeenkomsten met de rap van Papoose die door Mettes in *Weerstandsbeleid* wordt aangehaald.

In deze rap (met de veelzeggende titel 'Alphabetical Slaughter') maakt rapper Papoose de taal tot probleem. De track besteedt aan elke letter van het alfabet een paar allitererende regels. De vormelijke overeenkomst met 'N30' zit in de zelfopgelegde en arbitraire beperking van de teksten (en beide werken verschillen van het eerdergenoemde Oulipo-achtige *Eunoia* van Bök in de expliciet politieke inzet van deze vorm). In Papooses rap wordt gelokaliseerd (*represent*) door opeenvolgende woorden aspecten van het straatleven in Brooklyn, New York, te laten oplichten ('Brooklyn bullet busters' (…) 'bringin' blood baths'; 'takin' territories, thoroughly thrivin').[15] Daarbij wordt het verband aan de luisteraar overgelaten. Ook hier klinkt een persoonlijke stem door, namelijk die van Shamele Mackie, de echte naam van Papoose, die opgroeide in Brooklyn. De rapper speelt verschillende rollen, maar claimt óók oprechtheid. De combinatie van deze woorden dient ter overtuiging dat het er in Brooklyn op een bepaalde manier aan toegaat.

Door de woordcombinatie bij de letter F wordt bovendien *realness* opgevoerd, in de vorm van een kritiek op zij die *niet* real zijn, die zelfs 'nep' en 'frauduleus' worden genoemd: 'fake fraud faggots frontin' for fame fleein from flames'. Zij die op de voorgrond treden voor roem ('frontin' for fame'), het grote geld of de commercie, worden bekritiseerd, omdat zij in wezen zouden vluchten wanneer het hen te heet onder de voeten wordt ('flames'). Dat Mackie in het echte leven zelf flink cashte voor zijn albumdeal, is een historisch detail dat in deze performance, en in deze rol, vanzelfsprekend niet wordt genoemd. Door het gebrek aan authenticiteit bij anderen te benadrukken wordt Papooses eigen *realness* versterkt. En zoals bij een performance van *realness* gebruikelijk is, wordt oprechtheid gelinkt aan de relatie tot de straat en de buurt: 'ghetto genius genuine gestures gracefully guide'. De oprechte gebaren van de 'ghetto genius' gidsen de luisteraar op lyrische wijze door de buurt.

Wanneer Papoose aan het einde van de rap door een mede-artiest op de plaat wordt gevraagd om deze kunst achterstevoren nog eens te vertonen, begint hij direct

opnieuw te rappen vanaf de 'Z'. Papoose hoeft geen ik-figuur te gebruiken om duidelijk te maken dat hij (of Mackie) een 'alphabetical alpha' en een 'pure poet' is, die zoveel weet van het leven in de buurt dat hij *altijd* de woorden kan vinden om erover te vertellen. Hij gaat door met rappen, zelfs als de DJ van het nummer hem tot bedaren probeert te brengen met de uitspraak: 'yo chill, chill!'. Papoose rapt, zoals dat gebruikelijk is, in een *flow*, een ritme. De simpele klanken van op elkaar volgende medeklinkers in Papooses rap vormen misschien wel de 'sobere herrie van de systematische uitwissing van een ondraaglijk wereldbeeld' (Mettes 2011a, 345), terwijl er tegelijkertijd *wel* verwezen wordt naar de eigen leefomgeving. Deze uitspraak doet Mettes weliswaar over de avant-garde en is hier dus uit zijn verband gehaald. Toch is het nummer wel in verband te brengen met Mettes' poëticale opvattingen. In de *track* wordt de leefomgeving weliswaar gerepresenteerd, maar door het veelvuldige gebruik van alliteraties komt allereerst de taal zelf op de voorgrond te staan. Het gaat hier (in eerste instantie) niet om het ik, maar om de schijnbaar eindeloze *flow* van de woorden (van A tot Z en terug).

Deze ritmische alliteraties en de opeenvolging van woorden zijn hier zo overtuigend dat Mettes Papooses *realness* (h)erkent ('recognize real', in Papooses woorden) en hem 'straatgeloofwaardigheid' toekent. Hiermee keren we terug naar de paradox waarmee dit hoofdstuk opende. Kunst die representatie ondergeschikt maakt aan ritme verdient *straatgeloofwaardigheid* en biedt mogelijk verzet aan de wereld om ons heen, voorziet mogelijk wel in een ingrijpen *in* de wereld. Poëzie heeft daar met ritme een eigen wapen toe in handen, maar rap ook: *flow.*

Literatuur

Balaji 2012

M. Balaji, 'The Construction of "Street Credibility" in Atlanta's Hip-Hop Music Scene: Analyzing the Role of Cultural Gatekeepers', in: *Critical Studies in Media Communication*, 29, 4, 2012, 313-330.

Bial 2004

H. Bial, *The Performance Studies Reader*. Abingdon, Taylor & Francis Ltd, 2004.

Bluijs & Ieven 2018

S. Bluijs & B. Ieven, 'Jeroen Mettes', in: S. Bax e.a. (red.), *Kritisch Literatuur Lexicon* 137, 2018, 19-45.

Bluijs & Ieven 2019

S. Bluijs & B. Ieven, '"Als je de *beelden* al weerzinwekkend vond…" Pornografie in *N30* van Jeroen Mettes', in: K. Van Hove & B. Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*. Gent, Academia Press, 2019, 145-161.

CAMPBELL 2007
K.E. Campbell, 'There Goes the Neighborhood: Hip Hop Creepin' on a Come up at the U', in: *College Composition and Communication*, 58, 3, 2007, 325-344.

FORMAN 2002
M. Forman, *The 'hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop. (Music/ Culture)*. Middletown, University Press, 2002.

FORMAN & NEAL 2012
M. Forman & M.A. Neal. *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. Londen, Routledge, 2012.

GAZZAH 2008
M. Gazzah. *Rhytms and Rhymes of Life: Music and Identification Processes of Dutch-Moroccan Youth*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

HAM 2020
L. Ham. *Op de vuist. Vijftig jaar politiek en protestliedjes in Nederland*. Amsterdam, Ambo|Anthos, 2020.

HESS 2005
M. Hess, 'Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop's Persona Artist', in: *Popular Music and Society*, 28, 3, 2005, 297-311.

HOLMES SMITH 2010
C. Holmes Smith, 'Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop performativity', in: *Social Identities*, 3, 3, 2010 [1997], 345-374.

JOHNSON 2003
E.P. Johnson, *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham, Duke University Press, 2003.

KNIGHTS 2013
V. Knights, Ian Biddle (red.) *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*. Londen, Routledge, 2013.

KRIMS 2000
A. Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

KUPPENS 2008
A. Kuppens, 'De globalisering van hip hop: Vlaamse hip hop artiesten over authenticiteit', in H. van den Bulck (red.) *Media, cultuur, identiteit: actueel onderzoek naar media en maatschappij*. Gent, Academia Press, 2008, 37-50.

LITTLER 2004
Littler, 'Making fame ordinary: intimacy, reflexivity and "keeping it real", in: J. B. Rutherford (red.) *Mediactive*. Londen, Lawrence & Wishart, 2004, 8-25.

MCLEOD 1999
K. McLeod, 'Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation', in: *Journal of Communication*, 1999, 49, 134-150.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, 'Poor Yorick Entertainment', in: *N30+. Nieuwe zinnen*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011, 245-261.

MILLER & KEMP 2006
P. Miller & H. Kemp, H., *What's Black About It? Insights to Increase Your Share of a Changing African-American Market.* New York, James Madden, 2006.

MOSE 2013
C. Mose, '"Swag" and "Cred": Representing Hip-Hop in the African City', in: *Journal of Pan African Studies*, 6, 3, 2013, 106-132.

OGBAR 2007
J.O.G. Ogbar, *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Kansas, University Press of Kansas, 2007.

PAPOOSE 2004
Papoose. 'Alphabetical Slaughter', 2004, geraadpleegd 10-10-2019 op https://www.youtube.com/watch?v=CLklnMWl63k.

PERRY 2004
I. Perry, *Prophets from the Hood: Politics and Poetics of Hip Hop*. Durham, Duke University Press, 2004.

PUTTEN 2014
D. van Putten, 'Deleuze en het Zijn. De aanwezigheid van Heidegger in *Verschil en herhaling*', in: *Erasmus Student Journal of Philosophy*, 7, 2014, 6-19.

RABAKA 2013
R. Rabaka, *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*. Lanham, Lexington Books, 2013.

DE ROEST 2017
A. de Roest, 'Buurtvaders: een kritische lezing van de performance van *represent* door vier Nederlandse hiphopartiesten', ongepubliceerde masterthesis, Utrecht, Universiteit Utrecht, 2017.

ROSE 1994
T. Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hannover, Wesleyan University Press, 1994.

SAMY ALIM e.a. 2008
H. Samy Alim, A. Ibrahim & A. Pennycook, *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. Londen, Routledge, 2008.

SCHECHNER 2013
Schechner, *Performance Studies: An Introduction*. Londen, Routledge, 2013 [2002].

VAN KRIEKEN 2012
R. van Krieken, *Celebrity Society*. Londen, Routledge, 2012.

Vriezen 2014
S. Vriezen. 'Andere leegtes: Uitgaande van Jeroen Mettes', in: *n30.nl*, geraadpleegd 10-10-2019 op http://'N30'.nl/blog/andere-leegtes-uitgaande-van-jeroen-mettes/.

Noten

1. 'Dissen' komt van het Engelse werkwoord 'to disrespect' en duidt aan dat iemand respectloos of kritisch over iets of iemand spreekt.
2. In zijn blog van 16 oktober 2005 schrijft Mettes dat 'echte liefhebbers, volgens [hem], eerder van "hiphop" spreken' dan van rap (2011a, 135). Dat kan verklaard worden door het gegeven dat rappen (iets wat je *doet*) over het algemeen sterker wordt geassocieerd met commercialiteit dan hiphop (iets wat je *bent*). Hiphop wordt in die opvatting als intrinsieker geworteld, doorleefder en activistischer gezien, en krijgt daardoor meer authenticiteit toegekend door de *scene* (Krims 2000, 10). Een andere verklaring van het onderscheid is simpeler. Rap is als muziekvorm *onderdeel* van de cultuur die hiphop heet (Rabaka 2013, 7). Hiphop is een manier van leven, waaronder naast rapmuziek ook dans, kleding, manier van spreken en kunst (graffiti) vallen. Om geen van die cultuuruitingen bij aanduiding van het muziekgenre en de bijbehorende jeugdcultuur uit te sluiten, wordt hiphop meestal als verzamelterm gebruikt (vgl. Samy Alim e.a. 2008, 2).
3. De hiphopgroep Den Haag Connection.
4. De 'game' betekent hier het ambacht van rappen of dichten, maar de rap*game* is ook het grotere 'spel' van hiphop (de hiphopscene en alles wat daarbij hoort).
5. Een ongrammaticale term, onvertaald en afkomstig van het Engelse werkwoord 'to represent'.
6. Zo blijkt uit de verschijning van de eerste Nederhopgroep Osdorp Posse in 1989, die de Amsterdamse wijk Osdorp en de inwoners van die buurt (de *posse*) vertegenwoordigt.
7. Opnieuw een naar Amerikaans voorbeeld gekopieerd hiphopgebruik, waarbij de Engelse term om die praktijk mee aan te duiden niet in het Nederlands wordt vertaald.
8. In dit kader wordt gesproken van *lived experiences*: doorleefde ervaringen. Of die ervaringen *daadwerkelijk* doorleefd zijn is echter niet relevant – als de rapper dat het publiek maar kan doen geloven, want [these] 'stories don't have to be real to be true' (Perry 2004, 88) en een raptekst hoeft dus niet op volledig op waarheid te berusten om toch waardevol te zijn voor de luisteraar.
9. *NOS*, 'Acht van de tien muziek*streams* in Nederland zijn tegenwoordig Nederlandse hiphop.' Zie: https://nos.nl/artikel/2261978-nederlandse-hiphop-domineert-ook-in-2018-spotify-lijst.html.
10. Het op deze manier noemen van de naam van een rapper of hiphopartiest (meestal tijdens een performance) is een publieke expressie van erkenning die in hiphopkringen een *shout-out* wordt genoemd.
11. *3voor12*, 'Hiphopkenners over DHC-rap Hirsi Ali', zie: https://3voor12.vpro.nl/lokaal/den-haag/artikelen/overzicht/2004/juni/hiphopkenners-over-dhc-rap-hirsi-ali.html.
12. Dat eerder onder anderen de Backstreet Boys, Britney Spears, Justin Timberlake, R. Kelly en Usher tekende.

13. Verwijzend naar de nar in Shakespeares Hamlet – die postuum 'a fellow of infinite jest' wordt genoemd – en naar een filmmaatschappij van een personage uit *Infinite Jest* (1996) (vgl. Bluijs & Ieven 2018, 32-33).
14. Hiermee verwijst Mettes opnieuw naar de Amerikaanse L=A=N=G-U=A=G=E-dichters, maar vanwege de allusies die hij in omringende zinnen naar hiphop maakt, vermoedelijk ook naar de Amerikaanse oorsprong van hiphop.
15. Papoose. 'Alphabetical Slaughter', 2004, https://www.youtube.com/watch?v=CLklnM-Wl63k.

‘Sybren Polet is geen echte schrijver’

Jeroen Mettes en het gebruik van de collagetechniek in de Nederlandstalige avant-garde van de ‘lange jaren zestig’

Siebe Bluijs & Lieselot De Taeye

Op 12 augustus 2005 treedt Jeroen Mettes in een blogpost naar buiten als avant-gardist: ‘Vooruit, laat ik het zeggen: ik ben avant-gardist. Dat betekent vandaag iets anders dan in 1920, maar het betekent iets; het veronderstelt een poëtica en misschien zelfs een wereldbeeld’ (Mettes 2011a, 57-58). Mettes maakt een expliciet onderscheid tussen de avant-garde als een historisch-sociologisch fenomeen en als een artistiek-politiek principe. Kenmerkend voor dat principe is een nadruk op antiburgerlijkheid, grensoverschrijding op het gebied van genres, media en taalgebieden en een beroep op een internationaal en -tekstueel netwerk.[1] Voor Mettes houdt de avant-gardepoëtica verder in dat het Mooie als criterium voor poëzie wordt afgewezen. Mooie teksten zijn consumentvriendelijk en maken vooral de bestaande orde aanvaardbaar. ‘Als alles mooi is, doet niets ertoe. En dat niets ertoe doet, is dat niet de boodschap van alle andere media?’ (56). In lijn met het avant-gardistische principe van de breuk stelt Mettes daarom ‘het Nieuwe en het Interessante’ voorop (59).

Als we Mettes’ werk nader bekijken, dan leeft de avant-gardetraditie niet enkel in expliciete poëticale stellingnames en beschouwingen door. De dichter maakt immers ook gebruik van een techniek die onlosmakelijk met de avant-garde is verbonden: de collage (of montage).[2] Collages ontstaan door het naast elkaar plaatsen van heterogene elementen in een artistiek verband, zonder dat de breuken ertussen weggewerkt worden. In teksten betekent dat dat parataxis en *non sequitur* belangrijke stijlprincipes worden. Mettes’ scheppende werk bestaat nagenoeg volledig uit aaneengeschakelde zinnen uit uiteenlopende contexten. Vooral ‘N30’ geldt als een karakteristiek voorbeeld van een collage.

Het vormprincipe van de collage dook voor het eerst op in de kunsten tijdens de historische avant-garde, bij figuren als Pablo Picasso, Kurt Weill en André Breton (Bürger 1984; Perloff 1998; Scheunemann 2005). De techniek kreeg opnieuw invulling in de naoorlogse context: in diverse media werden de mogelijkheden van de collage

verder verkend. In de Nederlandse literatuur werd bijvoorbeeld tijdens de jaren zestig en zeventig uitgebreid geëxperimenteerd met de collage, onder meer door neo-avantgardistische schrijvers als Lidy van Marissing, Sybren Polet en J.F. Vogelaar (Vitse 2009). Hun literatuur was diep geworteld in de tegencultuur en protestbewegingen van de jaren zestig. Dat politieke engagement én die avant-garde-instelling verbindt hun teksten met die van de eenentwintigste-eeuwse Mettes, ook al zijn in diens werk slechts mondjesmaat verwijzingen naar deze schrijvers terug te vinden.[3] Wat avantgardisten betreft, verkoos Mettes vooral Amerikaanse schrijvers, zoals Gertrude Stein en Ron Silliman, als voorbeelden. Uit de geschiedenis van de Nederlandse literatuur liet hij zich vrijwel alleen positief uit over Herman Gorter – niet meteen de meest prototypische avant-gardist.[4] Niettegenstaande die andersgerichte positionering, kan de Nederlandstalige avant-gardetraditie toch een bijzonder inzicht bieden in Mettes' werk.

In dit hoofdstuk plaatsen wij Mettes in een Nederlandstalige experimentele traditie, door zijn werk te confronteren met de reflecties over de collagetechniek en de toepassingen ervan die in de jaren zestig en zeventig het licht zagen. Mettes' gebruik van de collage vormt in die zin een aanvulling op ons begrip van de techniek en haar vele verschillende verschijningsvormen in de literatuurgeschiedenis; zijn beschouwingen maken een debat dat in de naoorlogse jaren werd gevoerd opnieuw relevant. Hoewel de collagetechniek in de lange jaren zestig onder meer opdook in poëzie (bijvoorbeeld in Polets toenmalige werk), hadden de theoretische beschouwingen over de techniek vrijwel altijd betrekking op proza. In veel gevallen werd het onderscheid – geheel in lijn met de avant-gardistische preoccupatie met genrevermenging – overigens niet gemaakt.

Wij zien een overeenkomst tussen Mettes' collages en die van het experimentele Nederlandstalige proza van de lange jaren zestig in 1) de vermenging van poëzie en proza, 2) de problematisering van representatie en de expliciete afwijzing van narrativiteit en 3) de fragmentatie van het ik en de alternatieve invulling van auteurschap. We gaan voor elk van die aspecten na hoe ze voorkomen in het scheppende en beschouwende werk van Mettes en op welke manier dat correspondeert met de collages van de lange jaren zestig. Door voorts na te gaan welke beperkingen de neo-avant-gardisten zagen in het gebruik van de collagetechniek, willen we de volgende hoofdvraag beantwoorden: in hoeverre poogt Mettes in zijn dichtepos 'N30' voorbij te gaan aan de literair-esthetische en ideologische grenzen van de collagetechniek, zoals die gesignaleerd werd in de jaren zestig en zeventig in de Lage Landen?

Vermenging poëzie en proza

'N30' is paratekstueel gekaderd als poëzie en wordt in de receptie meestal ook als zodanig gelezen,[5] maar ziet er op de bladspiegel uit als proza. Mettes zelf omschreef zijn tekst als een 'lang niet-narratief episch gedicht in proza' (Mettes 2011a, 350) en stelde voorts dat het onderscheid tussen proza en poëzie volgens hem niet fundamenteel te maken valt: 'Juist omdat je proza en poëzie in laatste instantie niet duidelijk van elkaar kunt onderscheiden, geloof ik, kun je ze ook niet met elkaar vergelijken als symmetrische tegenpolen' (2011a, 230). In plaats van een keuze te maken voor een van beide vormen, creëerde Mettes zijn eigen combinatie van de twee. Die integratie bleek zelfs van intrinsiek belang te zijn voor Mettes' poëticale project. In een e-mail aan Samuel Vriezen schrijft hij: 'Mijn fantasie is een Rainbow Pocket die iemand koopt en thuis ontdekt dat het, *dude!*, poëzie is' (2011b, 9). Die uitspraak behelst meer dan een literaire *practical joke*, maar vertelt ons iets over Mettes' strategische vermenging van vormkenmerken. Poëzie wordt doorgaans gekenmerkt door het gebruik van versregelwit; het wit laadt als het ware de zinnen met betekenis (Van Dijk 2006, 75). Het prozagedicht vormt de uitzondering op de regel; het is een poëtische vorm die niet meteen als zodanig herkenbaar is.

Door voor de prozavorm te kiezen in zijn collagegedicht 'N30' keert Mettes een gangbaar principe van de poëtische readymade radicaal om. In een essay verzet hij zich tegen de gemakzuchtige instroom van buitentekstuele elementen die het taalmateriaal zou verheffen:

> Het openbreken van de gesloten, vacuümgetrokken lyrische vorm, het bezoedelen van haar idealiteit door de instroom van maatschappelijk straatrumoer, is dus niet genoeg. De innerlijkheid van het gedicht blijft in dat geval bestaan – de uitdrukking in-stroom is veelzeggend: er is dus nog een 'in' – maar waar eerst een lyrisch ik gevoelig stond te wezen, ligt nu een hoopje stront, opgeraapt van de straat en verheven tot poëtische status, volgens de conventies van het genre. Omring het met voldoende bladwit – maak het de 'inhoud' van een gedicht – en iets wordt vanzelf 'poëtisch'. (2011a, 323)

Mettes gaat dus in tegen de literaire praktijk waarbij gekozen tekstfragmenten door het wit van de pagina vanzelf een poëtische status krijgen. Dat was tot op zekere hoogte het geval bij de dichters van *De Nieuwe Stijl*, zoals Hans Sleutelaar en C.B. Vaandrager. Tegenover de verheven kracht van het bladwit is de prozavorm van 'N30' dan ook letterlijk te begrijpen als een indicatie van het prozaïsche – ofwel: het alledaagse.

De vermenging van proza en poëzie steunt bij Mettes voor een groot deel op het collageprincipe. Op macroniveau kan de tekst in een collage namelijk de vorm aanne-

men van lopend proza, terwijl de coherentie op microniveau de gangbare descriptieve, narratieve of argumentatieve samenhang die proza suggereert, tegenwerkt. Een voorbeeld uit 'N30':

> Natuurlijk was het een mislukking, zeker de tweede (uitgebreide) editie; maar is een mislukt verlangen niet meer waard dan alle triomfen van de gezapigheid bij elkaar? (…) En toen namen we Jona op en smeten hem in zee en de woede van de zee bedaarde. Geen probleem. Terwijl de meer conventionele vormen blijkbaar nooit verouderen en eindeloos herhaald kunnen worden… Je huid zegt dat jij het bent. Wat niet verlangt is waardeloos: als het Goede geen verlangen is, is het waardeloos, moraliteit is waardeloos, autobiografie is waardeloos. (Mettes 2011, 151)

De zinnen in bovenstaand fragment zijn in sommige gevallen aan elkaar gelinkt door verbindingswoorden die een causaal of een temporeel verband suggereren ('En toen', 'Terwijl'), zoals dat in verhalen of betogen gebruikelijk is. Andere frasen lijken een logische reactie te zijn op de voorgaande tekst, zoals het typisch nuchtere 'Geen probleem'. Desalniettemin sluiten de genoemde zinnen inhoudelijk nooit helemaal op elkaar aan en vormen ze samen geen descriptief of argumentatief geheel. De breuken tussen de verschillende zinnen worden in het aaneengeschakelde prozageheel ook typografisch beklemtoond: de puntkomma in de eerste zin suggereert parataxis; de twee beletseltekens in het fragment zorgen voor een expliciete cesuur in de tekst. Samuel Vriezen omschreef die beletseltekens in 'N30' als 'littekens die duiden op operaties tijdens het schrijfproces' (Vriezen 2016,: 328): de tekst is na die ingrepen letterlijk nooit meer geheeld.

In een essay over de poëzie van Dirk van Bastelaere gaat Mettes dieper in op de betekeniseffecten verbonden aan de *non sequitur*, het stijlprincipe dat vasthangt aan de typische breuken in de collage: 'het is duidelijk dat we met een nieuw fragment een andere wereld zijn binnengetreden, maar we horen die vorige zaken tegen beter weten in *toch* meeklinken' (Mettes 2011a, 318). Het gaat met andere woorden om: 'een echo zonder oorsprong, die zich voortplant door elkaar vreemde discursieve werelden. Er is geen innerlijkheid, geen coherent discours, enkel het gezoem van gelijkenissen die nergens een hogere synthese vinden' (318). In zijn eigen dichtwerk komt het 'voortplanten' voort uit het lineaire proza, terwijl het 'gezoem zonder synthese' begrepen kan worden als een poëtisch procedé.

Mettes beschreef 'N30' zelf voorts als een tekst waarin 'proza als buitenkant van poëzie' functioneert. Die combinatie brengt volgens hem 'het universeel probleem – kapitalisme qua Idee van de wereld vs. poëzie als taal van een (on)mogelijke gemeenschap – tot "uitdrukking"' (2011a, 353). Mettes ziet kapitalisme immers als een alles overheersend systeem waar men niet buiten kan treden; elke vorm van verzet moet

ontstaan binnenin dit systeem. De collage, zoals ze bij Mettes verschijnt, neemt dan ook de vorm aan van een onontkoombare opeenvolging van zinnen, waarin erg veel dominant discours weerklinkt. De poëzie ontstaat volgens Mettes in het ritme, en in de ruimte tussen de zinnen. Die tussenruimte neemt de poëtische kracht over die het bladwit vervult bij 'reguliere' poëzie, waarbij de verhevenheid van de genreconventie uit de weg wordt gegaan: 'het wit tussen twee zinnen benadrukt, dat er niettemin altijd is, ook tussen woorden, zelfs tussen letters: het *out of focus* van het geneuzel, de goot, waardoor de schijnbaar meest transparante tekst pas leesbaar wordt' (351). Door heterogene elementen bijeen te brengen komt de focus te liggen op de ruimte tussen de zinnen. 'Een non sequitur is een element uit een vreemd vertoog, dat de spatie als spatie benadrukt, en de vrijheid een probleem maakt voor significatie boven zinsniveau' (351).

In de naoorlogse avant-garde werd al eerder geëxperimenteerd met de vermenging van poëzie en proza. Bert Schierbeek muntte bijvoorbeeld de term 'proëzie' voor zijn experimenten. In collageteksten als *Een grote dorst* (1968) en *Inspraak* (1970), die beide sterk inspelen op de maatschappelijke context van de lange jaren zestig, beoefende hij een eigen mengvorm van proza en poëzie. In *Inspraak* is gebruikgemaakt van allerhande lettertypes die iconisch verwijzen naar de oorspronkelijke bron; de lopende zinnen zijn opgedeeld door witregels (Bakker & Stassen 1980, 136). De schrijver betoogde in poëticale beschouwingen dat 'poëzie en proza als uitdrukkingsmiddelen niet per se zo ver van elkaar verwijderd hoeven te liggen als de administrateurs der letterkunde dat in hun hoofd hebben gezet' (Schierbeek 1965, 25). Hij gaf verder aan te willen ontkomen aan de lineaire en teleologische logica van conventioneel proza:

> Proza sleept mee, geeft de lijn aan, voert je verder, laat je niet los, is tiraniek [sic], drijft je naar een doel, een uitkomst, een ondergang. Poëzie suggereert. Suggereert ruimte. Is die ruimte. Is aan de 'betekenissen' der woorden ontkomen, maakt ze betekenend. (Schierbeek 1965, 25)

Evenals Mettes brengt Schierbeek de poëtische kracht in verband met het idee van de lege ruimte:

> Dit 'leegmaken' is een essentieel onderdeel van het creatieve proces. Elk boek, gedicht, schilderij of beeld dat men maakt, vormt tevens een onderdeel van dit 'leegmaken'. Men pelt steeds een nieuwe schil van de vrucht om die mysterieuze pit te vinden, of een deel van dat mysterieuze netwerk, waarop het bestaande wereldbeeld vertekend wordt tot het ongekende gezicht dat men vermoedt. (Schierbeek 1965, 17)

In die poëtische ruimtes binnen het proza kan vervolgens een nieuw maatschappijbeeld ontstaan, een idee dat ook bij Mettes terugkomt. Schierbeek en Mettes verschillen echter in de manier waarop ze dat nieuwe definiëren. Schierbeek wil eerst een

apolitiek subliem iets ('een mysterieuze pit') opzoeken in de door hem gecreëerde ruimte en inspireert zich daarvoor onder meer op het Zenboeddhisme[6] ('Wij benaderen steeds hetzelfde raadsel op even raadselachtige wijze' (24)). Pas in tweede instantie kan van daaruit dan een nieuw wereldbeeld en een model voor de werkelijkheid opgebouwd worden, dat vrij is van dogma's of rigide overtuigingen ('Wij noemen het raadsel, omdat wij daardoor "vrijheid" van handelen houden' (24)). De eenentwintigste-eeuwse Mettes daarentegen maakt die omweg via het sublieme niet. Hij zegt in de gecreëerde ruimtes *meteen* voorbij te willen gaan aan de politieke ontgoocheling van zijn tijd.

Verzet tegen het verhaal en probleem van representatie

Zowel Mettes als Schierbeek kantten zich in hun poëticale uitspraken tegen het lineaire van conventioneel proza. Daarin kan ook een specifiekere aversie worden herkend die Mettes met veel neo-avant-gardeschrijvers uit de lange jaren zestig deelde, namelijk die tegen het plotgerichte karakter van verhalen en de manier waarop de werkelijkheid daarin gerepresenteerd wordt. Mettes bijvoorbeeld wijst meermaals elk discours af dat claimt de wereld op een omvattende manier weer te geven:

> De verhalen die we elkaar vertellen, de tekensystemen waarin we ons nestelen, de flikkerende beelden en jingles van een 'laatkapitalistische' maatschappij: hoe zou dit het hele leven kunnen zijn? Geen enkel verhaal is het hele verhaal en wat het verhaal heel zou maken kan niet in zijn narratieve logica worden ingepast. (Mettes 2011a, 324)

De reden waarom narratieve constructies toch aanvaard worden als betrouwbare representaties van het leven, ligt volgens Mettes in de geruststellende illusie van samenhang die ze met zich meebrengen: 'Clichés, narrativiteit, logica: ze zijn er om ons te troosten, om ons bestaan enige consistentie te geven' (325). In de plaats van 'de onbepaalde en onbepaalbare leegte' van het leven onder ogen te zien en te omarmen, definiëren we onze plek in de wereld door onszelf in een vaste plot in te schrijven, bijvoorbeeld in die van een naderende verlossing, of die van een nabije apocalyps ('een doel, een uitkomst, een ondergang', zoals het bij Schierbeek heette (1965, 25)).

Het problematische van verhalende representaties is volgens Mettes dat ze het werk afsluiten van de wereld. Verhalen brengen een ordening aan die beperkend is en het zicht ontneemt op waar het Mettes in zijn poëzie om gaat: een nieuwe maatschappelijke werkelijkheid en de manieren waarop literatuur daaraan kan bijdragen. Hij wijst klassieke verhalen af, omdat ze door hun nadruk op eenheid, logica en een doel het hedendaagse 'gebrek aan verlangen' in de hand zouden werken. Het gaat Mettes er in zijn literatuur niet om die beperkende narratieve ordening bloot te leggen (zoals in het postmodernistische proza gebruikelijk is), maar om 'aan elk verhaal te ontko-

men' (348). In plaats van verlangens los te laten in narratieve en metanarratieve structuren, wil de schrijver radicale hoop en openheid voor nieuwe mogelijkheden creëren, samen met een 'verzet tegen het heden'[7] (Mettes 2011b, 78). Die verlangens en dat verzet zijn bij Mettes openlijk politiek.

In de lange jaren zestig had men het geloof in werkelijkheidsrepresentatie nog niet opgegeven, maar er rezen her en der wel grote twijfels bij de traditionele vormen. De realistische roman zou het ware leven niet langer op een geloofwaardige manier kunnen weergeven. Het eenduidige perspectief van de traditionele roman deed immers geen recht aan het geheel aan indrukken in een toenemend complexe en sterk gemedialiseerde samenleving. Het idee dat een collage de moderne, gefragmenteerde ervaring van alledag kan weerspiegelen, bestond ook al in het interbellum. *Berlin Alexanderplatz* (1929) van Alfred Döblin en *Manhattan Transfer* (1925) van John Dos Passos werden beide als vernieuwende werken beschouwd, omdat ze aan de hand van de collagetechniek (waarmee nieuwsberichten, reclameslogans en allerhande uitroepen in een verhaal geweven werden) de contemporaine beleving van de stad opriepen. Die omschrijving is ook van toepassing op *De reus van Rotterdam* (1971) van Vaandrager. Dat boek evoceert de stad Rotterdam aan de hand van allerlei gespreksflarden en tekstsnippers.

Bepaalde basispraktijken uit de romantraditie kwamen zo geleidelijk aan onder druk te staan: de enkelvoudige verteller of het fictionele verhaal werden in de tweede helft van de jaren zestig door een aantal auteurs (zoals Daniël Robberechts en Enno Develing) aan de kant geschoven. In die context werd de collagetechniek geregeld geopperd en uitgetest als een mogelijke oplossing voor epistemologische vraagstukken. De neo-avant-gardistische prozaschrijvers gingen daarin twee (geenszins tegengestelde) richtingen uit. De collage maakte enerzijds een nieuw – en vollediger – soort van werkelijkheidsrepresentatie mogelijk; anderzijds was de techniek een manier om verschillende werkelijkheidsrepresentaties met elkaar te doen botsen. De auteurs dachten zo een kritische blik bij de lezer tot stand te kunnen brengen (De Taeye 2018a, 306). We nemen die twee benaderingen hier als uitgangspunt en gaan na in welke mate ze bij Mettes aan de orde zijn.

We concentreren ons allereerst op de momenten waarin Mettes de werkelijkheidsweergave uitgebreider onderzoekt. In een essay over de ruimtelijkheid van poëzie omschrijft hij 'Sonnet XV' van Ted Berrigan bijvoorbeeld als een 'plakboek' (2011a, 256) dat de dagelijkse belevingswereld van de dichter evoceert:

> De verschillende heterogene elementen volgen logisch noch narratief op elkaar, en lijken eerder simultaan aanwezig te zijn, zoals als we over straat lopen of in een café staan, we een flard gesprek opvangen, een stuk muziek, of een slagzin of merknaam die langs ons afschiet, en dat alles vanuit verschillende richtingen. (Mettes 2011a, 256)

De collage geeft met andere woorden de ervaring van een open ruimte weer: ‘een kosmopolitische buitenwereld, die niettemin niet onpersoonlijk is, en waarin geleefd wordt’ (256). In een e-mail aan Samuel Vriezen die in het voorwoord van ‘N30’ is opgenomen, geeft Mettes expliciet aan dat hem iets soortgelijks voor ogen stond in zijn poëzie: ‘Ik heb altijd een poëzie van de wereld willen schrijven. Niet de wereld zoals alleen IK die beleef, maar zoals ik door de straat loop (wat niet de vorm van een anekdote is, maar een dynamische assemblage)’ (Mettes 2011b, 9).

De representatie van de fragmentaire ervaring van het moderne leven hangt niet uitsluitend vast aan de ruimte van de stad. De structuur van ‘N30’ werd door Johan Sonnenschein bijvoorbeeld met tv-kijken in verband gebracht: ‘Opgroeien in de jaren negentig deed je met een afstandsbediening in de hand: “N30” lijkt gemaakt door iemand die zich een weg door de werkelijkheid weet te zappen’ (Sonnenschein 2018, 254). Net zoals bij een wandeling door de stad lopen de discoursen en beelden bij het televisiekijken door elkaar heen en de collage bij Mettes kan geïnterpreteerd worden als een evocatie van die ervaring. We kunnen het twaalfde hoofdstuk van ‘N30’ bijvoorbeeld lezen als een weergave van opeenvolgende televisiebeelden:

> **5 MEI 2001 [10:00-10:30]**
>
> ’n Stofwolk op ’n heuvel. Wereldbol. Indiër (Brits) (das) / paus. Damascus. Verkrachting. We dragen ’t portret van de ayatollah door de straten. ’t Meisje is nu vooral suèden jas met witte sliertjes aan de mouwen. Opstuiving van ’n kleine ontploffing/inslag. Camouflage. Close-up. (Mettes 2011b, 66)

Hier moeten we er echter op wijzen dat Mettes de ‘passieve consumptie’ die inherent is aan het tv-kijken, niet helemaal herhaalt (Mettes 2011a, 140). De lezer krijgt in het voorgaande fragment niet zomaar een reeks citaten of uiterlijke beschrijvingen van beelden voorgeschoteld. De optocht in Iran wordt bijvoorbeeld vanuit een wij-perspectief weergegeven, wat in een tv-journaal niet meteen gebruikelijk is: afstandelijke, weinig empathische weergaves zijn daar de norm. Bovenstaand citaat evoceert dan misschien wat we in 2001 op tv konden zien, tegelijkertijd wordt de typische televisietaal in Mettes’ versie dus aangepast en geproblematiseerd.

Mettes kantte zich in poëticale stellingnames dan ook expliciet tegen interpretaties van de avant-gardistische collage als eenduidige werkelijkheidsrepresentatie: ‘Het lawaai van de avant-garde is nooit de representatie geweest van het lawaai van de (post)moderniteit (van de televisie of de winkelstraat), maar de sobere herrie van de systematische uitwissing van een ondraaglijk wereldbeeld’ (345). Werkelijkheidsweergave mag volgens Mettes met andere woorden nooit het einddoel van de collagetechniek zijn. Ze moet net de representatie van die onaanvaardbare wereld tegenwerken en zo uitwissen.

Loutere representatie was ook niet voor elke schrijver uit de lange jaren zestig het ultieme doel. Vogelaar bijvoorbeeld verweet de hiervoor genoemde Vaandrager dat hij in *De reus van Rotterdam* het collageprincipe op een al te anekdotische en vrijblijvende manier had aangewend:

> Er is slechts sprake van passieve registraties, de enige verbinding tussen de diverse stukken is de opsomming. Terwijl bijvoorbeeld een artikel uit een schoolkrant inhoudelijk niets te betekenen heeft maar in een dergelijk boek alleen tot funktie heeft te *verwijzen* naar de tijd en de sfeer die er door worden opgeroepen, schrijft Vaandrager dit soort oudbakken teksten gretig over. Blijkbaar met een naïef geloof in de vanzelfsprekendheid van 'authentiek' materiaal. (Vogelaar 1974, 26)

Vogelaar komt tot dezelfde conclusie in zijn bespreking van Schierbeeks *Inspraak*: 'Het geloof in de fiktie, ook in het realisme via de fiktie, wordt vervangen door een *geloof* in de realiteit *zoals ze verschijnt*' (Vogelaar 1974, 28). Vaandrager en Schierbeek hadden met behulp van de collagetechniek wel een alternatief voor de fictionele roman geboden, veel meer dan wat losse fragmenten aan elkaar plakken hadden ze volgens Vogelaar niet gedaan. Ook Polet hamerde erop dat een dergelijk onkritisch gebruik van het collageprincipe een stellingname inhield ten opzichte van de weergegeven werkelijkheid. Hij kwam tot een vergelijkbare kritiek als Vogelaar, ook al noemde hij geen schrijvers bij naam: 'het neutralisme van de materiaal-nevenschikkers en alle-werkelijkheid-is-even-goed-dichters [is] minder onschuldig dan het lijkt' (1972, 27). Immers: 'In feite is er dan ook sprake van een soort minimum-stellingname vanuit een minimale interpretatie en die is volledig konformerend: de bestaande werkelijkheid wordt bevestigd' (29).

Mettes maakte zelf de vergelijking tussen zijn collagepraktijk en de manier waarop die in de Nederlandse literatuur van de jaren zestig bestond, en daarbij zag hij wel enkele verschillen. Opvallend genoeg focuste hij daarbij vooral op Polet: 'De schrijver als tekstverwerker, of zingende piraat. Dit is niets nieuws. Belangrijk verschil met bijvoorbeeld Sybren Polets collageleer: anti-thematisme' (2011a, 348). Net als Polet ontleent Mettes zijn poëzie of proza niet aan zijn eigen genie of goddelijke inspiratie, maar steelt hij (als een piraat) en verwerkt hij (al zingend) reeds bestaande teksten. Het element dat hem specifiek van Polet zou onderscheiden is de thematische samenhang van de collage.

Mettes verwijst daarmee naar Polets poëticale tekst *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* (1972) en diens collagegebruik in de Lokien-cyclus, met *De geboorte van een geest. Een kadercollage* (1974) als meest uitgesproken voorbeeld. Dat werk beschrijft hoe een geest (Kilo) vaste vorm aanneemt en hoe Polets vaste personage, Lokien, een tentoonstelling organiseert over de stad Amsterdam. Die narratieve lijnen worden

echter bedolven onder ander taalmateriaal. *De geboorte van een geest* omvat namelijk voor het grootste deel een historisch overzicht van allerhande protestbewegingen in Amsterdam en Nederlandse koloniale gebieden. Dat gebeurt aan de hand van bestaande tekstfragmenten, die deels herschreven zijn. In de epiloog van *De geboorte van een geest* verduidelijkte Polet dat hij bij het schrijven van het boek 'een type kollage of montage binnen de enkadrering van enkele duidelijk tematiese lijnen' voor ogen had gehad (Polet 1974, 321). Hij hield vast aan die thematische samenhang, omdat hij niet geloofde dat een al te vrijblijvende combinatie van teksten 'de aandacht [zou] weten vast te houden' (328). Een soortgelijk concreet centraal thema ontbreekt inderdaad bij Mettes, ook al kunnen er wel een paar terugkerende motieven in zijn werk aangeduid worden.

Naast die focus op enkele thema's gaf Polet echter aan vooral een kritisch effect met zijn collages te willen bereiken. Hij kantte zich daarmee tegen zuiver formele vernieuwing; hij verkoos een 'maximale effektuering van de [sociale] bedoeling' (329) boven het 'funktionele en in wezen estetiese principe' (329). Het centrale oogpunt van zijn werk was om een 'blikverandering' of 'andere zienswijze' tot stand te brengen (317). Door verschillende teksten naast elkaar te zetten kon hij naar eigen zeggen contradicties en wantoestanden aan het licht brengen. Ook bij Van Marissing vinden we dat idee terug. In de epiloog van *Ontbinding* (1972), een werk dat door zijn fragmentaire collagestructuur het zelfverlies van zwakkere sociale figuren binnen de maatschappij zegt te representeren, staat te lezen: 'Via de montage kan de schrijver zijn lezers uitdagen, tot stellingname dwingen' (Van Marissing 1972, 146). De collage is voor haar expliciet een 'leermiddel' (146).

Polet wil daarnaast voorzichtig omspringen met de synthetische werking van de collagetechniek: 'in de praktijk blijken een onbeperkte vrijheid en het schier eindeloos aantal relatiemogelijkheden [tussen de tekstfragmenten] eerder te verlammen dan te inspireren; zie bijvoorbeeld de makers van temaloze collages en geisoleerde tekstflarden' (Polet 1972, 30). Als de associatieve kracht van nevenschikking te ver wordt doorgevoerd, bestaat volgens Polet het gevaar dat elk verband verloren gaat en daarmee ook elk kritisch effect van de collagetechniek teniet wordt gedaan.

Juist het verlies van elk overkoepelend verband is waar het Mettes om te doen is in 'N30'. Anders dan de neo-avant-gardeschrijvers uit de lange jaren zestig geloofde Mettes niet dat hij als auteur een buitenpositie kon innemen om van daaruit kritiek te leveren. In de leegtes die hij door het ritme en de collage *binnenin* het discours creëerde, was er volgens hem echter wel ruimte voor wat als een kritische aanval omschreven kan worden. Mettes verkoos dat streefdoel bovendien expliciet boven representatie: 'Als de tijdgeest bestaat, probeer ik er geen beeld van te geven, maar er iets van ongedaan te maken door een monument uit haar eigen excrement binnen haar grenzen op te trekken. Afstemmen en *ontstemmen*' (2011a, 353). Hij deelde met

Van Marissing en Polet dus wel het streven naar een kritisch effect, maar hij verschilde met hen van opvatting over de positie van waaruit die kritiek gestalte moest krijgen.

Fragmentatie van het ik + problematisering auteurschap

De herkenbare straatboutades, politieke statements en reclameslogans in 'N30' roepen voorts vragen op over auteurschap: wie 'spreekt' in dit werk? Uit de tekst komt immers geen afgetekende vertellersfiguur of duidelijk herkenbaar lyrisch ik naar voren: '"N30" spreekt met vele, veelal anonieme monden, kent geen hoofdrolspeler, laat staan een held' (Sonnenschein 2016, 258). Die fragmentatie van de spreekinstantie is een klassiek kenmerk van de collage en vloeit als betekeniseffect voort uit de opeenstapeling van bestaand materiaal uit uiteenlopende contexten. Mettes omschreef zelf het maakproces van zijn werk als volgt: 'Meestal is wild geciteerd uit wat ik aan het lezen was, waar ik naar luisterde, waar ik in verzeild raakte, etcetera. […] Zoekmachines zijn regelmatig gebruikt ter generatie' (Mettes 2011a, 349).

Die 'meerstemmigheid' van de collage heeft critici tot interpretaties geïnspireerd die erg verschillende richtingen uitgaan. In de neo-avant-gardistische experimenten van de jaren zestig en zeventig werden collagestructuren geregeld gekoppeld aan de ontbinding van een centraal bewustzijn in de tekst, zij het van het lyrische ik of van de vertelinstantie (bijvoorbeeld in *Ontbinding* van Van Marissing, zie ook Polet 1978, 23). Om die reden werd de collage ook vaak met een zekere democratisering of zelfs collectivisering van het auteurschap verbonden: in de plaats van één 'ik' spreken meerdere 'ikken' in de collage, misschien zelfs een 'wij'. Verschillende critici beklemtoonden echter dat de auteur nooit helemaal naar de achtergrond kan verdwijnen: de collagemaker treedt steeds op als een curator van wat de wereld haar aanreikt. Zij is immers verantwoordelijk voor de selectie van de teksten. Volgens Marjorie Perloff geeft de techniek uitdrukking aan de idee dat het ik noodzakelijkerwijs tot stand komt door het geheel aan vertogen dat op een subject inwerkt:

> Indeed, to collage elements from impersonal, external sources – the newspaper, magazines, television, billboards – is to understand, as it were, that, in a technological age, consciousness itself becomes a process of graft or citation, a process by means of which we make the public world our own. (Perloff 1986, 77)

Een subject kan zich de buitenwereld eigen maken door een hoogstpersoonlijke selectie te maken van de discoursen die erin circuleren. Die gedachte komt ook naar voren in Polets epiloog uit *De geboorte van een geest*: 'die gekozen delen [zijn] tijdelijk van mij, ze behoren tot mijn kulturele bagage' (Polet 1974, 327). Polet beklemtoont echter tegelijkertijd hoe belangrijk de externe herkomst van de fragmenten is: 'maar

omdat ze histories en van anderen zijn zijn ze authentieker dan alles wat ik zelf hierover had kunnen schrijven' (327).

De disseminatie van het ik in een hoeveelheid aan vertogen staat centraal in Schierbeeks poëtica (Mertens 1986, 7). Een specifieke uitwerking daarvan is *Inspraak*, waarin verschillende fragmenten uit uiteenlopende teksten, in verschillende talen (Nederlands, Engels, Duits, Frans en een Oost-Gronings dialect) zijn opgenomen. Voorafgaand aan het collagewerk zijn de woorden van Schierbeek: 'Ik dank iedereen die in mij gesproken heeft, ook mijzelf en garandeer dat er geen woord van mijzelf bij is. B.S.' (1970, 2). Het 'ik' dat uit de tekst spreekt, heeft met andere woorden niets zelf geproduceerd, maar heeft slechts de woorden van anderen herhaald. Die beslissing houdt een zekere democratisering in – Schierbeek heeft anderen inspraak gegeven in zijn werk én in zijn eigen persoon (anderen spreken 'in mij'). Dat centrale 'ik' is daardoor uit de tekst verdwenen, maar dat betekent niet dat er helemaal geen specificiteit meer in de tekst aanwezig is. In het amalgaam van geselecteerde citaten wordt meestal verwezen naar dezelfde tijd en plaats, meer bepaald het Nederland van eind jaren zestig. Zo zijn er verwijzingen naar Provo en Mei '68 en bekende personen uit die tijd (Gerard Esser, Frank Zappa, Richard Nixon, Noam Chomsky, Cor Jaring, Roel van Duijn). 'Hier' en 'nu' hebben in de tekst dus een duidelijke invulling; het 'ik', dat het deiktische centrum zou vervolledigen, heeft dat heel wat minder.

De fragmentatie en dissociatie in de roman kunnen echter worden toegeschreven aan de gevolgen van rouwverwerking, een leesingang die door diverse fragmenten wordt geactiveerd (Bluijs 2019, 164).[8] Door het verlies van een geliefde is het ik zichzelf verloren en de fragmentatie maakt die rouwervaring invoelbaar. De rouwthematiek brengt zodoende (paradoxaal genoeg) een samenhang aan die de fragmentatie verklaart. Het boek drijft daarmee de spanning tussen het intieme (het verlies van een geliefde) en het collectieve (het intersubjectieve karakter van de teksten) op de spits.

Zowel bij Schierbeek als Polet is er dus nog een welomschreven rol weggelegd voor een 'ik'. De centrale verteller of het lyrisch ik verdwijnt weliswaar uit de gefragmenteerde collage; de (geïmpliceerde) auteur blijft tegelijkertijd aanwezig als een subjectiviteit die de fragmenten samenhoudt. Polet ziet de auteur als een kundige verzamelaar en samensteller; Schierbeek laat anderen spreken om uiteindelijk uitdrukking te geven aan een rouwende 'ik'. Mettes daarentegen wijst het idee van een overkoepelend 'ik' op uitgesproken wijze af. In zijn poëticale beschouwingen geeft hij aan dat de auteur volgens hem geen beslissende rol mag spelen in de manier waarop de tekst gelezen wordt:

> De unificerend-supplementaire Vorm of Auteur zijn niet zozeer pogingen om het gedicht meer individualiteit te geven, als wel om aan het geheel een transcendent aura te verlenen en zo het gedicht af te sluiten van de wereld

> waarin het ingebed is en waaruit het zijn expressieve kracht put – een wereld die ver voorbij de literatuur reikt. (2011a, 272)

De auteur als de 'ik' 'achter' de tekst mag niet de ultieme betekenisgevende factor zijn volgens Mettes. Het gedicht mag niet tot een centrale figuur herleid worden, maar moet daarentegen een opening vormen naar de buitenwereld en naar een bredere gemeenschap van mensen.

In plaats van een subject dat zichzelf uitdrukt en zich zo aan anderen opdringt, zoekt Mettes naar een gemeenschap die nog niet bestaat: 'Probleem: de mogelijkheid van een gemeenschappelijk spreken (poëzie) bij gebrek aan "wij". Of: wat is een "wij" dat geen collectief subject (of in ieder geval geen *volonté générale*) is?' (Mettes 2011a, 344). Omwille van die onmogelijkheid streeft Mettes er eerder naar de taal zelf aan het woord te laten. Of beter: de taal van 'N30' moet volgens Mettes ritmes activeren die in de lezer verborgen liggen. Doel is dat de lezer van het gedicht 'de sensatie [voelt] gegrepen te worden door een ritme – een sensatie die even asubjectief is als ritme subrepresentatief' (291). Dit principe staat dus los van het subject van de auteur en gaat vooraf aan elke duiding die de lezer vanuit die auteursfiguur aan het gedicht kan opleggen: 'er is al een gedicht […] voordat er eenheid is. Eenheid is slechts het "menselijk gezicht" dat op de volledig functionerende machine wordt geprojecteerd' (Mettes 2011a, 272).

Mettes verwees daarbij onder meer naar Armando, die begin jaren zestig readymade-poëzie begon te schrijven met daarin opgevangen flarden uit gesprekken. 'Waar een "ik" is is al snel een moraal, zeker met de juffrouw Nederlands in de buurt. [...] Armando […] pleitte destijds voor een "autonoom optreden van de Realiteit"' (Mettes 2011a, 41). Mettes deelde met Armando het streven naar een gedesubjectiveerde poëzie, maar waar Armando beoogde zichzelf als auteur volledig uit te wissen, kende Mettes de auteur een andere rol toe: hij ontkende niet dat de auteur een invloed heeft op het literaire werk, maar wilde die gewoon niet de hoogste positie toekennen in de betekenisgevende hiërarchie. Paradoxaal genoeg vormen de vele verwijzingen naar zichzelf daarbij een manier om te ontkomen aan die unificerende biografische interpretatie. Een voorbeeld:[9]

> Een komma. Jeroen! Ik zou graag zo'n pak vlinders van je overnemen; elke dag komt mij uit; wanneer kom je? Ik lees Adorno in haar bikini. Als je je aan de wet houdt hoef je je ook niet onderdrukt te voelen. (...) Strikt semi-autobiografisch. (Mettes 2011b, 20)

De zin 'Jeroen!' staat in dit fragment naast een aantal zinnen waaruit een 'ik' spreekt dat moeilijk te verzoenen lijkt met dat van de auteur. Juist doordat herkenbaar persoonlijke fragmenten nevenschikkend gemaakt zijn aan een grote hoeveelheid andere

vertogen, wordt de dominantie van het biografische thema opgegeven. 'N30' is daarmee 'strikt semi-autobiografisch'.

Mettes wil geen 'ik' achter de tekst dat het geheel een transcendent aura verleent, maar hij wil ook geen 'onpersoonlijk' gedicht: 'Een dichter begint altijd op de drempel, d.i. met een persoonlijkheid, een huis, zelfs of juist ook als het zijn ambitie is elk spoor van persoonlijkheid of huiselijkheid te vernietigen' (2011a, 256). Net als bij Schierbeek behoudt het gedicht een zekere consistentie doordat het vertrekt vanuit een specifieke tijd en ruimte: 'het gedicht blijft in zijn definitie afhankelijk van een relatie tot het territorium' (256). In Mettes' geval is dat territorium het Nederland van de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw. Zodoende komt uit het geheel van fragmenten toch iets naar voren dat lijkt op een (passief) subject waarop het lawaai van de wereld inwerkt.

In een essay keerde dichter Thị Mai Nguyễn zich tegen Mettes' idee van een asubjectieve literatuur. Door 'N30' te presenteren als een gedicht waarin geen centrale subjectiviteit aanwezig is, creëerde Mettes volgens Nguyễn een valse indruk van neutraliteit of universaliteit (een poëticale overtuiging die ze bij veel witte, mannelijke, heteroseksuele schrijvers ziet terugkomen), terwijl het gedicht volgens haar net bol stond van 'giftige witte taal' (Nguyễn 2017, 41): veel zinnen herhalen stereotyperende en discriminerende representaties van niet-witte bevolkingsgroepen. Obe Alkema kaartte daarnaast de sterk mannelijk heteroseksuele blik aan die in Mettes' selectie van zinnen doorschemerde. Hij vroeg zich af of 'N30' erin slaagt om die discriminerende kijk op de samenleving werkelijk te ontstijgen: 'Is de onuitspreekbare gemeenschap van "N30" niet gewoon de pseudo-verlichte maar in werkelijkheid intolerante Nederlandse samenleving?' (Alkema 2017, 52-53).

Dergelijke lezingen gaan uit van een vrij klassieke opvatting over de relatie tussen auteur en tekst: zij plakken op de tekstcompositie een gezicht dat min of meer overeenkomt met dat van de historische auteur.[10] Desalniettemin legt deze kritek een wezenlijk probleem van de collagetechniek bloot. In het naast elkaar plaatsen van heterogene tekstelementen ligt circulatie van de geciteerde taal besloten, en daarmee een zekere mate van bevestiging. Dat probleem werd ook gesignaleerd door onder meer Polet en Vogelaar. Zij meenden dat een kritisch kader of meta-commentaren bij de fragmenten het gereproduceerde discours konden ontkrachten. Zoals gezegd beschouwt Mettes een dergelijke buitenpositie als onmogelijk: de taal moet van binnenuit bekritiseerd worden. Door de zinnen te laten instromen in de ruimte van het gedicht botst de taal met zichzelf, waarmee haar innerlijke geweld teniet wordt gedaan.

Conclusie

Jeroen Mettes is een neo-avant-gardistische collagemaker – vanuit die vaststelling hebben we in dit artikel 'N30' geanalyseerd. Ze stelt ons ten eerste in staat enkele bepalende karakteristieken van het werk uit te lichten en met elkaar in verband te brengen. Het collageprincipe geeft 'N30' bijvoorbeeld de vorm van een open structuur die eruitziet als proza, maar frustreert tegelijkertijd de typische prozaïsche samenhang. In de plaats krijgen diverse fragmenten met een zekere poëtische status een plaats in het geheel, zij het nooit een vaste. Die combinatie van poëzie en proza lijkt in het werk enerzijds een (ervaring van de) realiteit te representeren: de oneindige, prozaïsche informatiestroom en de nivellering van alles wat waardevol is binnen een consumptiemaatschappij worden geïmiteerd, maar de collage doet dat idee van representatie tegelijk ook teniet, door middel van poëtische procedés. In zijn beschouwende teksten verklaarde Mettes dat de opeenstapeling van verschillende fragmenten geen groter geheel vormt, maar dat alle overkoepelende samenhangen eerder opgeheven worden in de stilte of de spatie tussen de zinnen. De som is met andere woorden niet 1 + 1 = 3, zoals volgens Polet voor de collage gold, maar 1 + 1 = 0. De collage evoceert door haar heterogeniteit voorts een zekere collectieve meerstemmigheid, met daarbinnen plaats voor een subject, dat niet als een transcendente instantie eenheid verleent aan de tekst maar er immanent aan is.

Door die specifieke invulling heeft de collage een andere betekenis gekregen dan hij in de historische avant-garde en twintigste-eeuwse neo-avant-garde had. Het gebruik van de techniek betekent iets anders in de eenentwintigste eeuw, en zo zag Mettes het zelf ook: 'De geschiedenis van de poëzie is de geschiedenis van de vrijheid, die steeds weer bevochten moet worden op de traditie en de schrikbarende accumulatie van versteende en verstenende vormen' (Mettes 2011a, 71-72). Afwijkend is bijvoorbeeld dat Mettes de zin als primaire bouwsteen gebruikt. De vermelding '*nieuwe* zinnen', in de ondertitel van 'N30', wijst op die nieuwheid (hoewel de term op zijn beurt ontleend is aan een Amerikaanse neo-avant-gardistische traditie, namelijk die van de *new sentence*). Mettes verbond zijn keuze voor de zin met zijn aversie van verhalen en representaties: 'Door de zin te kiezen als basiseenheid van compositie kan een abstract geheel sociale geluiden bevatten, zonder een verhaal te vertellen of een beeld te geven' (353). Hoewel neo-avant-gardisten als Polet en Vogelaar eveneens een zeker wantrouwen ten opzichte van het verhaal koesterden, kozen ze voor andere eenheden in hun collages: paragrafen, of zinsdelen.

Bij de vergelijking met de neo-avant-gardistische collage-experimenten uit de jaren zestig en zeventig in Nederland, vallen niet enkel verschillen, maar ook enkele gelijkenissen in het oog. De collagevorm bracht immers soortgelijke poëticale problemen aan de oppervlakte: in hoeverre is echte meerstemmigheid mogelijk? Hoe te vermijden dat je door het citeren van materiaal in de val van de reproductie trapt? Mettes

geeft op die vragen andere antwoorden dan de experimentelen uit de jaren zestig en zeventig. Voor Mettes bestaat er geen buiten, terwijl dat net de mentale ruimte was van waaruit schrijvers als Polet en Vogelaar opereerden. Zij geloofden in een metastandpunt van waaruit ze als individuen kritiek konden leveren of correctere representatietechnieken konden uitdenken. In Mettes' vertoog daarentegen zijn duidelijk postmodernistische inzichten aanwezig, waarvan de kiemen ook in de neo-avantgarde kunnen worden waargenomen: het idee dat alle taalmateriaal oneigen is (met alle gevolgen van dien voor de notie van subjectiviteit) en dat narratieve representaties misleidende constructies kunnen zijn. Mettes probeert nog een stap verder te gaan door in zijn beschouwingen noties als coherentie, representatie en subjectiviteit volledig af te wijzen. In de nevengeschikte zinnen van 'N30' zelf blijkt er echter toch nog enige ruimte te zijn voor terugkerende motieven die een mate van coherentie aanbrengen, voor de evocatie van een ervaring van de werkelijkheid en voor een subjectiviteit die een bepaalde wereldvisie uitdraagt. Zo stuit ook 'N30' tot op zekere hoogte op de grenzen die inherent lijken te zijn aan de collagetechniek. Door echter nieuwe (theoretische én praktische) invullingen te geven aan de techniek reactiveert hij de kritische krachten van deze avant-gardistische strategie.

Literatuur

Alkema 2017

O. Alkema, 'Waarneming, walging, waanzin: Mettes tegendraads gelezen', in: *nY*, 34 [Meerstemmigheid en gemeenschap], 2017, 47-58.

Bakker & Stassen 1980

S.N. Bakker & J. Stassen, *Bert Schierbeek en het onbegrensde. Een inleidende studie over de experimentele romans*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

Bluijs 2019

S. Bluijs, '"De stem die blijft". Bert Schierbeeks *Inspraak*. Een vergelijkende analyse van boek en hoorspel', in: L. Bernaerts & S. Bluijs (red.), *Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*. Gent: Academia Press, 2019, 163-182.

Bluijs & Ieven 2018

S. Bluijs & B. Ieven, 'Jeroen Mettes', in: S. Bax, J. Dera, S. Lambrecht, C. Lammer & L. De Taeye (red.), *Kritisch literatuur lexicon van de 21ste eeuw*, 137, 2018, 19-45.

Bluijs & Ieven 2019

S. Bluijs & B. Ieven '"Als je de *beelden* al weerzinwekkend vond." Pornografie in 'N30' van Jeroen Mettes', in: K. Van Hove & B. Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*. Gent, Academia Press, 2019, 145-161.

Van Bork e.a. 2012
G.J. van Bork e.a., 'Montage', in: G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis (red.), *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012, geraadpleegd 20-5-2019 op https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00760.php.

Bürger 1984
P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde.* Vertaald door M. Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Van Dijk 2006
Y. van Dijk. *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie.* Nijmegen, Vantilt, 2006.

Mertens 1986
A. Mertens, 'Bert Schierbeek', in: A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, Alphen aan den Rijn, Samsom, 1986.

Mettes 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten & D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Mettes 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen*. Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten & D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Nguyễn 2017
T.M. Nguyễn, 'Aantekeningen voor N30x31 // I.M. Jeroen Mettes', in: *nY*, 34 [Meerstemmigheid en gemeenschap], 2017, 41-42.

Perloff 1986
M. Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Polet 1972
S. Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

Polet 1974
S. Polet, *De geboorte van een geest. Een kadercollage*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.

Polet 1978
S. Polet (red.), *Ander proza. Bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

Scheunemann 2005
D. Scheunemann, 'From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde', in: D. Scheunemann (red.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Leiden, Brill & Rodopi, 2005, 15-48.

Schierbeek 1964
B. Schierbeek, *De tuinen van zen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1964.

Schierbeek 1965
B. Schierbeek, *Een broek voor een oktopus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

Schierbeek 1970
B. Schierbeek, *Inspraak*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.

Sonnenschein 2016
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde. Jeroen Mettes' "N30" als epos van de 21e eeuwwende', in: J. Dera, S. Posman & K. van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*. Nijmegen, Vantilt, 2016, 251-261.

Sonnenschein 2018
J. Sonnenschein, 'Jij bent zeker Deleuze thuis?', in: *n30.nl*, geraadpleegd 21-5-2019 op http://n30.nl/blog/jij-bent-zeker-deleuze-thuis/.

De Taeye 2018a
L. De Taeye, *Tegen het verzinnen. Documentair proza in de Nederlandstalige literatuur van de lange jaren zestig*. Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 2018. [proefschrift]

De Taeye 2018b
L. De Taeye, 'Waarom men niet naar het leven kan schrijven: documentaire sporen in "Ik in kapitaal"', in: H. Demeyer & S. Vitse (red.), *Woekering en weigering: metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*. Gent, Academia Press, 2018, 39-64.

Vitse 2009
S. Vitse, 'Montage en netwerk: ander proza en de postmoderne roman', in: *Spiegel der letteren*, 51, 4, 2009, 441-470.

Vogelaar 1974
J.F. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren*. Nijmegen, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen (SUN), 1974.

Vriezen 2016
S. Vriezen, *Netwerk in eclips*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016.

Noten

1. Johan Sonnenschein plakt het etiket 'eenmansavant-garde' op Mettes, een begrip dat hij aan de dichter zelf ontleent (Sonnenschein 2016, 251) en hij plaatst Mettes' epos in een 'transhistorische avant-garde' (260).
2. We maken in dit artikel geen onderscheid tussen de termen 'montage' en 'collage'. Hoewel 'montage' meer samenhang suggereert dan 'collage', vatten we beide termen op als dezelfde literaire techniek, overgenomen uit avant-gardistische experimenten in andere media, namelijk film voor montage en visuele kunst voor collage (zie ook: van Bork e.a. 2012).
3. Uit de inventaris van Mettes' boekencollectie (die is ondergebracht in het Gentse Poëziecentrum) blijkt voorts dat hij in het bezit was van Nederlandstalige experimentele literatuur van de lange jaren zestig. We vinden er bijvoorbeeld boeken van Schierbeek, Armando, Polet (*De sirkelbewoners*), Lucebert, Vaandrager (*De reus van Rotterdam*) en H.H. ter Balkt.
4. Zie de bijdrage van Johan Sonnenschein in dit boek.
5. Mettes kreeg bijvoorbeeld een bespreking in *Dichters van het nieuwe millennium* (Sonnenschein 2016).

6. Schierbeek werkte zijn ideeën over het zenboeddhisme uit in *De tuinen van zen* (1964).
7. Deze uitspraak is ontleend aan Gilles Deleuze en Félix Guattari's *Qu'est-ce que la philosophie* (1991).
8. Niet in het minst doordat op p. 143 een foto van de in het jaar van publicatie overleden vrouw van de auteur is afgebeeld.
9. Voor andere voorbeelden, zie Mettes 2011b, 41, 61, 217, 223.
10. Bluijs en Ieven (2019) spreken (met Deleuze en Guattari) in dit verband over een 'larvaal' zelf dat schuilgaat achter 'N30'. Dit larvale zelf is te begrijpen als het geheel aan 'aanschouwingen, gewoontes en vooronderstellingen [*habitudes*]' (151) die tezamen een niet-coherent systeem vormen, dat in wezen voorafgaat aan subjectiviteit. Dit zelf is heterogeen en meervoudig, niet-actief en niet-handelend: het is een zelf waarop de taal inwerkt en waarin bepaalde 'ritmes' worden geactiveerd.

‘Form is of interest only to the extent that it empowers liberation’

De nieuwe zinnen van Ron Silliman en Jeroen Mettes

Ewoud Goethals

Op zaterdag 13 augustus 2005 introduceert Jeroen Mettes op zijn blog *Poëzienotities* enkele ideeën over poëtische vorm en vormloosheid uit het proefschrift waaraan hij werkte.[1] Mettes hanteert daarbij een abstracte opvatting van vorm. Hij definieert *vorm* als ‘*een herkenbare ordening van elementen*’ (2011a, 61). Voor Mettes kan een goed gedicht nooit formalistisch zijn. Een formalistisch gedicht is een gedicht met een herkenbare ordening van expressieve elementen (*uitdrukkingsvorm*) en zichtbare elementen (*inhoudsvorm*) die niet geproblematiseerd wordt.[2] Zo’n gedicht reproduceert klakkeloos wat we al kennen: ‘onszelf, onze aannames, de wereld waar we vandaan komen’ (63), en dat is volgens Mettes niet de taak van poëzie:

> Poëzie hoort, denk ik, iets NIEUWS te produceren, niet één keer (als noviteit), maar ‘news that stays news’. De poëticiteit van een gedicht – dat wat het tot een gedicht maakt en niet zomaar een tekst – kan daarom alleen als een tendens tot vormloosheid (wat dus ook betekent: betekenisloosheid) worden aangeduid. (63)

Heel belangrijk hier zijn de woorden ‘tendens tot vormloosheid’. Mettes ziet de geschiedenis van de moderne poëzie als een zoektocht naar vormloosheid of chaos, bijvoorbeeld in vrije verzen of prozagedichten. Het is echter ook niet zo dat hij chaos zonder meer waardeert, want ‘een vormloos gedicht als zodanig [is] niet herkenbaar’ (63). Vorm betekent voor Mettes herkenning. Wat niet formeel is, is niet herkenbaar. Het gaat er voor hem dus om vormloosheid als ‘vorm’ zichtbaar te maken door middel van een verschuiving: ‘Die tendens, die verschuiving, dat is een stukje chaos: de voorwaarde voor de creatie van iets nieuws (een nieuwe vorm), maar vooral het absoluut nieuwe, of nieuwheid in zichzelf’ (63). Met andere woorden: chaos kan alleen als ‘vorm’ functioneren als ze als zodanig herkenbaar is. Dit is de grote paradox in het poëticale denken van Mettes: om tot chaos te komen, heb je vorm nodig.

In de reacties op dit blogbericht werd Mettes verder uitgedaagd om over vorm en vormloosheid na te denken. Samuel Vriezen noemt er de muziek van John Cage ‘de

ultieme stilering van de chaos' (z.p.) en vergelijkt die muziek met het prozagedicht *Tjanting* (1981) van de Amerikaanse *Language* dichter Ron Silliman. Daarop antwoordt Mettes dat het bij Silliman niet zozeer om 'een stilering' gaat, een vorm geven aan de chaos, maar om een 'generatieve structuur': 'D.w.z. structuur (vorm) wordt ingezet tégen gewoonten (ook vorm; vorm is per definitie een gewoonte)' (z.p.). Mettes verwijst Vriezen door naar het essay 'Wild Form' (1998) van Silliman en citeert daaruit: 'Form is of interest only to the extent that it empowers liberation' (z.p.). In diens essay stelt Silliman (1998) onmiddellijk daarna: 'The term form is often misused. What people often mean by it is not form as such – structure that proves generative and inherent – but pattern, exoskeletal reiteration' (z.p.). Met andere woorden, 'vorm' in positieve zin is een inherente, generatieve structuur die zorgt voor bevrijding. Zowel Mettes als Silliman wijzen vorm in de gebruikelijke betekenis van het woord af: een herkenbaar patroon dat herhaald wordt en van buitenaf – 'exoskeletal' – aan de tekst wordt opgelegd. Enkele dagen later, op 19 augustus 2005, herhaalt Mettes: '[Discipline is] enkel interessant voor zover een gedisciplineerd gebruik van vorm bevrijding mogelijk maakt' (71). Deze stelling bevat een link naar de integrale tekst van het korte essay 'Wild form'.

Mettes plaatste Sillimans stelling 'Form is of interest only to the extent that it empowers liberation' op een geprivilegieerde plaats op het einde van 'Politieke poëzie. Enige aantekeningen', zijn poëtica bij 'N30'. Bovendien kreeg dat lange, niet-narratieve prozagedicht de naar Silliman verwijzende ondertitel 'Nieuwe zinnen'. Die ondertitel heeft een dubbele betekenis. Enerzijds is het een genreaanduiding, 'N30' is een *new sentence*-gedicht, en anderzijds gaat het om 'nieuwe zintuigen', een gewijzigde verhouding tot de werkelijkheid. Beide betekenissen brengen ons bij Ron Silliman, die de term *new sentence* muntte in zijn essaybundel *The New Sentence* (1987). Niet toevallig zijn er grote poëticale overeenkomsten tussen beide dichters. Zowel Ron Silliman als Jeroen Mettes zien zich voor een problematische werkelijkheid gesteld: het kapitalisme. Beide zien (goede) poëzie bovendien als een bevrijdingspoging, een soort verzet tegen die gegeven werkelijkheid. In dit hoofdstuk wil ik nagaan hoe zij hun verzet 'vorm geven', hoe zij met andere woorden een bepaalde poëtische vorm, de *new sentence*, oppositioneel inzetten. Welke plaats neemt de *new sentence* in hun poëtica in en waartegen verzetten zij zich precies door middel van de *new sentence*? Welke overeenkomsten en verschillen bestaan er in hun ideeën over en hun gebruik van de literaire techniek? Om dat te weten te komen bespreek ik eerst context en werk-externe poëticale uitspraken van beide dichters en vervolgens vergelijk ik 'N30' van Jeroen Mettes met *Tjanting* van Ron Silliman, het *new sentence* gedicht waarover Samuel Vriezen en Jeroen Mettes hierboven discussieerden.

Ron Silliman, *Language poetry* en de *new sentence*

Ron Silliman is een van de voornaamste vertegenwoordigers van een neo-avant-gardistisch literair netwerk dat eind jaren zeventig opkwam in de Verenigde Staten en door literatuurwetenschappers *Language poetry* wordt genoemd, naar een van de tijdschriften waarrond deze dichters zich groepeerden: *L=A=N=G=U=A=G=E*.[3] Marjorie Perloff (1996) karakteriseert *Language poetry* als 'an essentially Marxist critique of contemporary American capitalist society on behalf of young poets who came of age in the wake of the Vietnam War and Watergate' (232). Volgens Elena Siltanen (2016) ontstond de groepering uit een 'shared dissatisfaction with the 1970's "workshop lyric"' (15), een poëzietraditie waarin de zogenaamd authentieke expressie van een coherent lyrisch subject – vaak de auteur zelf – centraal staat en dat zeer dominant was in de *creative writing programs* aan de universiteiten op dat moment. Jerome McGann (1987) spreekt over twee grote kampen in het Amerikaanse literaire veld van die tijd: enerzijds dat van de breedgedragen 'poetry of accomodation' (626), anderzijds *Language poetry* met haar netwerk van 'alternative institutions' (Bernstein 1995, 143) zoals kleine tijdschriften en uitgeverijen, lezingen, conferenties, nieuwsbrieven et cetera. (Izenberg 2003, 138). Dit netwerk situeerde zich geografisch aan de *West Coast* en de *East Coast* met New York en San Francisco als voornaamste centra (McGann 1987, 626).

Bewapend met marxistische en poststructuralistische theorieën problematiseerden de *Language*-dichters de assumpties van natuurlijkheid, spontaniteit, transparantie en coherentie die volgens hen ten grondslag lagen aan de *workshop lyric*. Een van de belangrijkste principes van *Language poetry* is volgens Perloff (1999) 'the dismissal of "voice" as the foundational principle of lyric poetry' (405). De *Language*-dichters stellen daar tegenover 'a constructivist poetry, a poetry that undermines "the natural look", with its "personal subject matter & a flowing syntax"' (406). Zij schrijven een poëzie die de illusie van transparantie doorbreekt en de lezer dwingt om zijn aandacht te richten op de materialiteit van de taal en 'the materials, the structures, and the contextuality of writing' (Reinfeld 1992, 16). Voor hen is taal namelijk ideologisch geladen, i.e. taal verwijst niet zozeer naar betekenis, maar creëert die betekenis en dat geeft haar een ideologische dimensie (McGann 1987, 636). De *Language*-dichters willen de blik van hun lezers de-automatiseren, hun vastgeroeste leespatronen doorbreken en hen zo bewust maken en bevrijden van de ideologie inherent aan alledaags taalgebruik. Met ideologie wordt hier niet zozeer een concrete politieke inhoud bedoeld, als wel een bepaalde verhouding tussen taal en wereld. Zo stelt Silliman (1987) in 'The Political Economy of Poetry', een essay uit *The New Sentence*:

> The primary ideological message of poetry lies not in its explicit content, political though that may be, but in the attitude toward reception it demands of the reader. […] It is this attitude which forms the basis for a

> response to other information, not necessarily literary, in the text. And, beyond the poem, in the world. (31)

Wat Silliman hier beweert, past binnen de strategie van de-automatisering die *Language*-dichters hanteren. De doorbreking van vastgeroeste leespatronen zou gepaard gaan met een andere, bewustere perceptie van de wereld buiten de tekst: nieuwe zintuigen. De lezer dient dus geen passieve consument te zijn, maar een actieve producent van betekenis. Charles Bernstein en Bruce Andrews vatten het gezamenlijke programma van de *Language*-dichters als volgt samen in hun inleiding bij *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*:

> It is our sense that the project of poetry does not involve turning language into a commodity for consumption; instead, it involves repossessing the sign through close attention to, and active participation in, its production. (1984, x)

Het probleem dat Silliman en de *Language*-dichters hebben met de hierboven besproken *workshop lyric* is dat ze van de lezer een passieve consument maakt en het gedicht reduceert tot koopwaar, een 'commodity' zonder kritisch potentieel. Zo spreekt Silliman (1987) in 'The Political Economy of Poetry' misprijzend over 'a poetics whose ultimate motive is nothing more than the maintenance of its own social position within a status quo' (30). De functie van literatuur is volgens hem daarentegen 'to carry the class struggle *for* consciousness to the level *of* consciousness' (17).

Silliman wantrouwt niet alleen commerciële, confessionele poëzie. Ook literair realisme, referentialiteit en narrativiteit staan volgens hem politiek bewustzijn in de weg. In 'Disappearance of the Word, Appearance of the World' argumenteert Silliman (1987) dat de opkomst van het kapitalisme gepaard gaat met een schijnbaar toenemende transparantie van de taal:

> What happens when a language moves toward and passes into a capitalist stage of development is an anaesthetic transformation of the perceived tangibility of the word, with corresponding increases in expository, descriptive and narrative capacities, preconditions for the invention of "realism," the illusion of reality in capitalist thought. (10)

Silliman spreekt in dit verband over een 'commodity fetishism': het taalproduct wordt gescheiden van zijn producent en context, en taal wordt beschouwd als een transparant, neutraal medium: 'a mere vessel for the transfer of ostensibly autonymous [sic] referents' (11). Met andere woorden, het ideologische en geconstrueerde karakter van de taal wordt in het kapitalisme onderdrukt, en de verhalen die het kapi-

talisme produceert, dekken volgens Silliman de werkelijkheid toe. Op die manier wordt de status quo in stand gehouden. De twee prototypische literaire genres die deze illusie van transparantie in stand houden zijn confessionele poëzie en de realistische roman. Beide doen alsof ze de *representatie* zijn van iets dat aan taal en ideologie voorafgaat: respectievelijk de gevoelens en gewaarwordingen van een coherent subject en de extra-literaire werkelijkheid. Daardoor leiden beide genres de aandacht weg van de taal zelf. Zoals Silliman (1984) echter stelt: 'the words are never our own. Rather, they are our own usages of a determinate coding passed down to us like all other products of civilization, organized into a single, capitalist, world economy' (167).

Als alternatief voor de literatuur die zij afwijzen, willen Silliman en de *Language*-dichters echter geen propaganda schrijven, geen poëzie met een eenduidige politieke boodschap of een actueel thema, maar een poëzie die de lezer dwingt om anders te gaan lezen. Zoals Andrew Epstein (2010) terecht opmerkt is een van de voornaamste credo's in Sillimans werk 'Attention is all' (738). Dit is waar de *new sentence* een rol gaat spelen in de poëtica van Silliman. Door narratitiveit en referentialiteit te ondermijnen dwingt die literaire techniek de aandacht van de lezer namelijk naar de taal op het zinsniveau. Het *new sentence*-gedicht is een prozagedicht, een literaire collage waarbij de opeenvolgende zinnen niet logisch of narratief op elkaar volgen en dus geen deel uitmaken van een overkoepelend verhaal of betoog. Zowel zin als paragraaf zijn kwantitatieve eenheden. Er is daarbij geen sprake van een discursieve hiërarchie, maar van parataxis. Alle zinnen en paragrafen zijn even belangrijk en staan naast elkaar. Epstein (2010) vat dit op als een emanciperend gegeven: 'These details are presented as a democracy of particulars, stripped of any false or imposed hierarchy of significance' (756). De automatische integratie van de zinnen in een discursief verband boven zinsniveau, wat Silliman (1987) 'primary syllogistic movement' (91) noemt, wordt geblokkeerd door de *non sequitur*, het feit dat de zinnen niet narratief of logisch op elkaar volgen. Deze vorm van de-automatisering maakt daarentegen 'secondary syllogistic movement' (91) mogelijk: doordat de zinnen niet in een logische keten zijn ingeschakeld, is de lezer vrij om verbanden te leggen tussen verschillende zinnen binnen de paragraaf of binnen het gedicht als geheel.

Wat een *new sentence*-gedicht volgens Silliman (1987) namelijk pas echt interessant maakt, is de manier waarop 'individual sentences are *not* "in free-standing isolation"' (92): parallelle syntactische structuren, herhalingen met variaties, terugkerende beelden of namen, juxtapositie van uiteenlopende discoursen en andere procedés geven spanning aan het gedicht. Zo is er op de eerste pagina van *Tjanting*[4] geen verhaal of argument te bespeuren, wel zien we bijvoorbeeld de zin 'This morning my lip is blistered' (15) tweemaal herhaald met een variatie: 'This morning my lip is tender' (15) en 'This morning my lip is swollen, in pain' (15). Met andere woorden, er is wel degelijk sprake van samenhang in een *new sentence*-gedicht. Zo betoogt William

Watkin (2010) dat de *new sentence* 'poetic cohesive conventions' (z.p.) aan proza oplegt. Alleen dient de samenhang gereconstrueerd te worden door een lezer die actief de potentiële verbanden tussen de verschillende zinnen actualiseert. Door middel van de *new sentence* wil Silliman dus bepaalde geautomatiseerde leeshoudingen en assumpties doorbreken en zo de interpretatieve mogelijkheden van zijn lezers vergroten. Zoals George Hartley (1989) stelt: 'Language writing is often posed as an attempt to draw the reader into the production process by leaving the connections between various elements open, thus allowing the reader to produce the connections between those elements' (1989, xiii). Met de woorden van Bob Perelman (1993): de 'denarrativisering' van de tekst wordt gevolgd door een actieve 'renarrativisering' door de lezer (323). De gereconstrueerde samenhang is bovendien nooit totaal. Je kunt een *new sentence* gedicht nooit vatten in één overkoepelend thema of verhaal: 'any attempt to explicate the work as a whole according to some "higher order" of meaning, such as narrative or character, is doomed to sophistry, if not overt incoherence' (Silliman 1987, 92).

'De dichter beschrijft niet, maar zoekt een uitweg'

Zoals bij Silliman is Mettes' poëticale project verbonden met een verzet tegen ideologie. Het probleem van de moderne poëzie volgens Mettes is 'het kapitalisme – waar geen beeld van is: de niet te representeren Idee van "alles"' (2011a, 343). Het kapitalisme is voor Mettes een totalitair systeem waar we allemaal deel van uitmaken en dat tot diep in onze poriën is doorgedrongen. De radicale inzet van zijn dichterschap is een poging om zichzelf en de lezer van dat kapitalisme te bevrijden. Zoals Vriezen (2016) echter stelt, is het kapitalisme een ongelofelijke tegenstander, 'omdat het alles in zich opneemt door alle weerstanden en samenhangen te vernietigen, maar toch tegelijk ordes schept; ordelijke, al te ordelijke manieren van beleven die zo gladjes zijn dat we nauwelijks nog enige gebeurtenis kunnen ervaren, nauwelijks enig ritme' (326). Kapitalisme zorgt met andere woorden voor nivellering en deelt alles op in een beperkt scala aan gewoonten en herkenbare vormen. Mettes valt het kapitalisme echter niet van buitenaf aan – het kapitalisme laat immers geen buiten toe volgens Mettes – maar laat zijn poëzie vollopen met nivellerende, kapitalistische taal. Zo laat Johan Sonnenschein (2016) zien hoe het taalgeweld van politieke en commerciële slogans en oneliners alomtegenwoordig is in 'N30'.

In zijn 'Schetsmatig pleidooi voor de romantiek' betoogt Jeroen Mettes (2011a) dat we vandaag moeten kiezen tussen enerzijds een consumptieliteratuur en anderzijds een reaffirmatie van de Romantiek. Met dat laatste bedoelt hij 'literatuur als seculier verlangen' (239), een literatuur die nieuwe regels opstelt en niet louter dient als entertainment voor de consument. *Verlangen* is een kernbegrip in de poëtica van Mettes. We kunnen zijn poëzie zien als een poging om de 'schijnbaar totale uitdoving van

sociaal verlangen' (344) na de *battle of seattle* te counteren. Aan het einde van zijn essay over Arjen Duinker zegt hij: 'Verlangen moet niet melancholisch begrepen worden als gebrek, maar vrolijk, als de eeuwige mogelijkheid van nieuwe verbindingen en een andere wereld' (313).

In zijn brief aan Vriezen van 3 augustus 2005 legt Mettes (2011b) uit waarom hij de *new sentence* koos om zijn literaire project vorm te geven:

> De 'nieuwe zin' leek me bijzonder geschikt om te schrijven met wat me aangereikt werd vanuit de wereld zoals ik die toen begreep. Als niet discursief, narratief, syllogistisch, etc. maar ook niet simpelweg fragmentarisch. Ik dacht dat de wereld eerder iets is waar je je IN bevindt, temidden van alles, en dat zinnen zoiets zijn als onzichtbare ledematen waarmee je je kunt voortbewegen. (9)

In 'Politieke poëzie' beschrijft Mettes (2011a) de *new sentence* als een 'abstracte compositie onder hoogspanning [...] van concrete sociale verwijzingen' (344) of een 'tekstuele wereldburgeroorlog' (344) en benadrukt hij dat hij geen sociaal antagonisme wil beschrijven, maar *schrijven*. Zijn collage van botsende zinnen is volgens hem dus geen *representatie* van een gepolitiseerde en gefragmenteerde werkelijkheid, maar een interventie *in* die werkelijkheid. Zoals hij even later stelt: 'De dichter beschrijft niet, maar zoekt een uitweg' (345). Net als Silliman wijst Mettes namelijk narrativiteit en referentialiteit af, omdat die de aandacht wegleiden van de taal zelf:

> Mijn voornaamste fascinatie bij het schrijven van dit boek is dat wereldse of sociale aspect van taal, een aspect dat vaak in narrativiteit – de uitrekking van zinnen tot verhalen – onzichtbaar, of liever gezegd: doorzichtig wordt. Narrativiteit organiseert een nieuw vertoog en een nieuwe wereld en legt een soms al te verstrooiende relatie van transparantie tussen beide. De conventionele roman is het bordeel van het zijn. (Mettes 2011a, 352)

De bovenstaande zinnen uit 'Politieke poëzie: Enige aantekeningen' zouden – in het Engels vertaald – perfect in een essay van Silliman kunnen staan, bijvoorbeeld in 'Disappearance of the Word, Appearance of the World'.

Mettes legt echter een heel eigen klemtoon. Een tweede kernwoord in zijn poëtica is namelijk *ritme*. In zijn essay over ritme, 'Een andere samenhang', citeert hij Ron Sillimans gedicht *Paradise* (1985) met zijn *non sequiturs* als een voorbeeld van een 'niet-narratieve puls van autonome zinnen' (280). Vervolgens stelt hij dat de dichter iemand is 'die de taal doet stollen en stotteren, en zo de taal pas eigenlijk blootlegt' (281). Ook Mettes (2011a) ziet dit als een vervreemdingseffect, een vorm van de-automatisering, en brengt het in verband met het begrip 'poëtische functie' van de Russische formalist Roman Jakobson, die hij als volgt citeert (in vertaling): 'When the word is felt as a word and not as a mere representation of the object named or an

outburst of emotion' (281). Aandacht voor de taal zelf betekent voor Mettes aandacht voor ritme. Hij beschouwt zijn poëzie als een 'immanent-ritmische bewerking of intensivering van de natuurlijke taal' (281), of 'een dynamische assemblage van snelheden en traagheden, van bijzondere en normale punten' (282).

Hier stuiten we op een belangrijk verschil in de opvattingen van beide dichters over hun *new sentence*-gedichten. Silliman gebruikt de *new sentence* als middel om de aandacht van de lezer op de ideologische geladenheid van de taal te richten en haar actief betekenis te laten produceren. Op die manier zal de lezer zich ook buiten de tekst meer bewust worden van het kapitalisme, 'how its institutions and ideologies invade and determine the smallest details of everyday life' (Epstein 2010, 740). Met andere woorden, de *new sentence* vergroot voor hem de interpretatiemogelijkheden van de lezer. De lezer blijft bovendien als betekenisgevend subject transcendent aan de tekst. Mettes (2011b), daarentegen, stelt dat hij schrijft voor lezers die niet willen interpreteren. Het enige wat hij zegt te eisen van zijn lezers is: 'Laat je hermeneutische fetisj thuis' (282). Het gaat er volgens hem niet om verhalen te herkennen, maar om aan verhalen te ontsnappen. De lezer moet niet interpreteren, maar zich laten grijpen door het ritme:

> De lezer is passief. Hij of zij imiteert het ritme niet, maar wordt geritmiseerd. Dit is wellicht wat Theo van Doesburg bedoelt als hij zegt: 'Poëzie laat zich niet begrijpen – zij grijpt.' En: 'Wat de moderne poëzie van den lezer eischt is niet: begrijpen volgens enig logisch patroon, maar *beleven*.' (283)

De lezer van Mettes is niet actief zoals die van Silliman, maar passief. Zij produceert geen betekenis, maar laat zich 'ritmiseren'. Op de denarrativisering van Mettes dient geen renarrativisering te komen door de lezer zoals bij Silliman. Volgens Mettes dient de lezer niet transcendent, maar immanent te zijn aan het gedicht: 'We pulseren in het ritme van het gedicht, en dat is alles' (312). *Immanentie* is net als *verlangen* en *ritme* een kernbegrip in de poëtica van Mettes. Zoals Vriezen (2016) stelt: 'Mettes' poëticale strategie zal steeds zijn om zo veel mogelijk op te gaan in de wereld, radicaal de transcendentie af te wijzen en de immanentie te beleven' (324). Mettes poogt zijn lezer te bevrijden van elke transcendentie. De immanente lezer is de lezer die geen betekenis probeert op te leggen aan de tekst, maar zich laat grijpen door het ritme. Ritme is voor Mettes het sociaal verlangen inherent aan taal. Door zich te laten grijpen door dat ritme, laat de lezer zich ook grijpen door het sociaal verlangen.

Net als bij Silliman is het engagement van Mettes dus eerder te vinden in een oppositionele vorm(loosheid), dan in een expliciete politieke boodschap. Poëzie is volgens Mettes (2011a) 'niets anders dan protest, niet simpelweg qua "inhoud", maar in haar diepste wezen: ritme' (345). Met behulp van de *new sentence* wil Mettes de taal doen

'stotteren' en zo de immanente kracht van de taal blootleggen: ritme. Dat immanent ritme kunnen we opvatten als een soort revolutionair verzet tegen de 'vorm' van literatuur en werkelijkheid en als een uiting van sociaal verlangen. Mettes bekritiseert namelijk het cliché dat literatuur vorm moet geven aan de chaos van de werkelijkheid. De werkelijkheid is volgens hem helemaal niet chaotisch: 'Er heeft zelden zo'n geadministreerde, gereguleerde en gecontroleerde samenleving bestaan als de huidige, en nergens is dat duidelijker dan in de alledaagse sleur' (303). Het dagelijks leven heeft een 'triviaal ritme' (303). De taak van literatuur is dus net het omgekeerde: chaos creëren in de vorm van de werkelijkheid. Om die chaos te creëren is het nodig om gaten te slaan in de gladgepolijste vorm van de tekst.

In zijn exemplaar van *The New Sentence* markeerde Mettes met rode stift de volgende uitspraak van Silliman (1987):[5]

> The New Sentence is decidedly a contextual object. Its effects occur as much between, as within, sentences. Thus it reveals that the blank space, between words or sentences, is much more than the 27th letter of the alphabet. It is beginning to explore and articulate just what those hidden capacities might be. (92)

Voor Mettes waren de 'hidden capacities' van leegte – 'blank space' – duidelijk. Zoals Vriezen (2016) stelt: 'als "alles" ons probleem is, dan moet de hoop in leegtes worden gezocht. Er bestaan lege plekken te midden van "alles" die even zijn ontsnapt aan de kapitalistische surveillance van dit "alles"' (329). De parataxis lijkt in de poëzie van Mettes niet emanciperend te werken, zoals Epstein (2010) dat ziet bij Silliman, maar de nivellering door het kapitalisme te imiteren: 'Door de confrontatie van geïsoleerde zinnen brengt het gedicht de gelijkschakeling van elementen in het kapitalisme naar de voorgrond' (Bluijs & Ieven 2018, 39). Door middel van de *new sentence* met zijn *non sequiturs* en de vele ellipsen, '(…)', in 'N30' probeert Mettes de vlotte, nivellerende kapitalistische taal te doen stotteren of kortsluiten en een gat te slaan in het 'alles' van het kapitalisme, 'een tijdelijke leegte die de belofte brengt dat er iets uit kan ontstaan […] een ruimte binnen de orde waarbinnen de orde open wordt gemaakt' (Bluijs & Ieven 2018, 29). Daarbij kunnen we Mettes beschouwen als een echte avant-gardist: hij wil letterlijk *tabula rasa* maken.

Zoals we reeds in de inleiding zagen, is vorm in negatieve zin voor Silliman een herkenbare ordening van elementen, een patroon dat van buitenaf wordt opgelegd aan tekst en werkelijkheid door vastgeroeste perceptie of maatschappelijke gewoonte. Vorm in positieve zin is volgens hem een inherent generatieve structuur die de gewoonte breekt. De ideale vorm voor Mettes is daarentegen vormloosheid, een immanente chaos of leegte die niet het bestaande reproduceert, maar aan het bestaande poogt te ontsnappen en die de belofte van het absoluut nieuwe ('news that

stays news') in zich draagt. Mettes benadrukt tot slot in zijn discussie met Vriezen op *Poëzienotities* zaterdag 13 augustus 2005 dat men chaotisch niet als 'verward' moet verstaan, maar als tegengesteld aan gewoonte, 'de vorm van de werkelijkheid' (z.p.). Chaos is volgens Mettes 'wat leidt tot focus, perceptie' (z.p.). Zo citeert hij uit 'Wild Form': 'I used a systematic methodology to break down certain habits of mind that prevented me from focusing on the sentence as the point of perception' (Silliman 1998, z.p.). Paradoxaal genoeg moet de schrijver volgens Silliman en Mettes (2011a) discipline aan de dag leggen om te ontsnappen aan vorm en gewoonte: 'de dichter moet zichzelf disciplineren, niet zich láten disciplineren door de arbitraire wet van een metrum' (71). Om de chaos als vorm herkenbaar te maken en de lezer te bevrijden, maakt Mettes gedisciplineerd gebruik van de *new sentence*.

De vorm(loosheid) van *Tjanting* en 'N30'

Wanneer we 'N30' naast *Tjanting* leggen, dan zien we op macroniveau meteen twee grote verschillen. Eerst en vooral is er de plaats die beide prozagedichten innemen in het bredere oeuvre van de auteurs. *Tjanting* maakt onderdeel uit van Sillimans levenswerk dat bestaat uit vier grote *new sentence* gedichten: *The Age of Huts*, *Tjanting, The Alphabet* en *Universe*. Deze vier gedichten vormen samen een geheel: *Ketjak*, tevens de naam van een lang gedicht in *The Age of Huts*. Mettes zag 'N30' daarentegen als het middelste deel van een trilogie over verleden, heden en toekomst (waarvan door de vroegtijdige dood van de auteur alleen 'N30' is geschreven). De andere twee delen zouden niet in *new sentence* worden geschreven.

Daarnaast is er tussen beide werken een groot verschil wat de compositie betreft. Zoals Silliman in 'Wild Form' stelde, maakt hij gebruik van een 'systematic methodology', een procedurale vorm van schrijven die 'certain habits of mind' blokkeert. *Tjanting* is namelijk gestructureerd volgens een consistent volgehouden numeriek principe: de rij van Fibonacci. Het aantal zinnen van elke alinea vormt de som van het aantal zinnen in de voorafgaande twee alinea's. Het aanvankelijk zeer formalistisch aandoend procedé zorgt ervoor dat de tekst algauw ontspoort in entropie en een open 'wilde vorm' wordt. *Tjanting* bestaat uit negentien alinea's van zeer ongelijke lengte: de eerste twee paragrafen bevatten slechts één zin, de laatste paragraaf niet minder dan 4181 zinnen. Daarmee neemt die laatste paragraaf zeventig pagina's of ongeveer 42% van het boek in beslag (Watkin 2010, z.p.). Wanneer we ons inbeelden dat de rij van Fibonacci nog verder doorgezet zou worden, dan begint het ons algauw te duizelen. Zinnen uit voorafgaande alinea's keren bovendien terug, al dan niet met variaties. Zo wordt, om een van de ontelbare voorbeelden te geven, de zin 'As if to state the universe in sentences' (Silliman 2002, 36) gemodificeerd herhaald als 'As if to universe the sentences in state' (69) en 'As if to sentence the universe in states' (165). Heel vaak zorgen de verhaspelde zinnen voor een prikkelend taalspel,

waarbij onvermoede verbanden en betekenissen naar boven komen. Nemen we als voorbeeld de volgende reeks elliptische zinnen: 'Affective effects' (19), 'Effective affects' (25), 'Affected effects' (43), 'Effected affects' (92). Hier wordt een sterk verband gesuggereerd tussen affect, effect, affecteren en effectiviteit. Tot slot komen de herhaalde zinnen in een verschillende context terecht met andere omringende zinnen, waardoor hun betekenis opnieuw verschuift.

Het prozagedicht van Mettes is daarentegen consistent in zijn inconsistentie. 'N30' is opgedeeld in 31 hoofdstukken met een willekeurige, sterk wisselende lengte en witruimte. Zo is hoofdstuk 3 zeer kort – slechts één pagina – in tegenstelling tot hoofdstuk 31, dat 44 pagina's telt. Ook de lengte van de alinea's is arbitrair en zorgt voor een wisselend ritme in de verschillende hoofdstukken. Soms prikkelt Mettes de lezer door lokaal een bepaald patroon aan te houden, maar dat laat hij nooit lang duren. Zo bevat hoofdstuk 14 veel ellipsen: '(…)'. Op de pagina's 199, 120 en 122 duiken veel zinnen op met het woord 'alles'. Op pagina 53 is er sprake van een anaforische opsomming van zinnen die beginnen met 'men denkt' en op pagina 95 met 'Ik ben'. Op pagina 149 stuiten we plots op een heleboel ik-zinnen en hoofdstuk 22 bestaat volledig uit wij-zinnen, om slechts enkele voorbeelden te noemen. Daarentegen zijn er ook heel wat motieven die door het hele prozagedicht heen terugkeren: zelfmoord, de geschiedenis, gemeenschap, ruimte, ritme, verlangen, de woestijn, eenzaamheid, verzet, Amerika, Israël en de Palestijnen, Auschwitz… In tegenstelling tot Silliman redigeerde Mettes zijn tekst tijdens het compositieproces, hij schikte zijn zinnen voortdurend anders: 'Later bleek dat iemand als Silliman niet gelooft in revisie. Ik geloof eigenlijk in niets anders dan revisie' (Mettes 2011b, 9). Mettes disciplineerde zichzelf dus om zo consistent inconsistent als mogelijk te zijn en een zo vormloos mogelijke tekst te maken. Net zoals Silliman componeerde Mettes op zijn manier een open, wilde vorm. Hoewel de titel van Mettes gedicht lijkt te suggereren dat er dertig hoofdstukken zijn, bevat 'N30' zoals vermeld een eenendertigste hoofdstuk van 44 pagina's, een soort monsterlijk aanhangsel. Sonnenschein (2016) vat dit op als 'N30+1' naar analogie van het redundantieprincipe n+1: 'Alsof de zinnen zichzelf genereren, los van de maker, eindigt "N30" als iets wat niet af kan of wil zijn' (z.p.).

Bekijken we vervolgens het microniveau. Ik kies voor *Tjanting* om praktische redenen alinea 7 omdat ik zo een alinea in zijn geheel kan bespreken, waarvan de lengte nog behapbaar is, namelijk 13 zinnen:

> Would it be different with a different pen? Of about to within which what. Poppies grew out of the pile of old broken-up cement. I began again & again. These clouds are not apt to burn off. The yellow room has a sober hue. Each sentence accounts for its place. Not this. Old chairs in the back yard rotting from winter. Grease on the stove top sizzled & spat. It's the same, only different. Ammonia's odor hangs in the air. Not not this. (Silliman 2002, 15)

De normale lineaire leeswijze wordt door de *non sequiturs* verstoord. Op het eerste zicht is dit een onsamenhangende alinea. Omdat de eerste syllogistische beweging – de automatische integratie van zinnen in een discursief verband zoals een verhaal of een betoog – geblokkeerd wordt, gaan we als lezer op zoek naar andere vormen van cohesie binnen en buiten de alinea: de tweede syllogistische beweging. De eerste zin van de alinea roept een schrijver op die moeite lijkt te hebben met zijn schrijfproces en zich afvraagt of het beter zou gaan met een andere pen. Die hypothese lijkt bevestigd te worden door de zinnen in alinea 4 en alinea 6 die beginnen met 'Last week I wrote: […]'. De tweede zin, een betekenisloze prepositionele keten, lijkt hier niets mee te maken te hebben. Het is echter een aanvulling van de prepositionele keten die we in alinea 5 aantroffen: 'Of about to within which', waar nu een nieuw voorzetsel bij komt. Bovendien kan de zin geïnterpreteerd worden als een soort *probatio pennae*: de schrijver test zijn nieuwe pen uit. In de alinea komen allerlei gedetailleerde zintuiglijke observaties voor. De derde zin kan een observatie zijn die de schrijver maakt in zijn rommelige achtertuin. In alinea 6 lazen we namelijk: 'I sat in an old chair out behind the anise'. Deze hypothese lijkt bevestigd te worden door een latere zin in deze alinea: 'Old chairs in the back yard rotting from winter'. De zinnen 'these clouds are not apt to burn off' en 'Ammonia's odor hangs in the air' kunnen verdere zintuiglijke observaties zijn van de schrijver in zijn oude stoel in een rommelige achtertuin. Het probleem hierbij is echter dat 'The yellow room has a sober hue' een andere setting suggereert en dat de schrijver misschien van binnen, in zijn keuken bijvoorbeeld, zijn achtertuin observeert. Deze hypothese vindt versterking in de zin 'Grease on the stove top sizzled & spat'. Die zin lijkt een vervolg op de zin 'Hot grease had spilld on the stove top' uit alinea 5. Misschien heeft de schrijver het vet op zijn kookplaat vervolgens met ammonia gekuist. Ammonia is namelijk een goeie (maar giftige) ontvetter.

De overige vier zinnen in de alinea kunnen we interpreteren als commentaar op het schrijfproces, wat de hypothese van een worstelende schrijver verder versterkt. De schrijver is niet tevreden over zijn werk, het voldoet niet, het geeft de geobserveerde werkelijkheid niet goed weer: 'Not this'. Deze negatie, waarmee *Tjanting* begint, wordt voortdurend herhaald door het gedicht heen, samen met de tweede zin/alinea die als een reactie op de negatie kan gelezen worden: 'What then?'. De negatie wordt op het einde van alinea 7 op zijn beurt genegeerd: 'Not not this'. Het opnieuw beginnen loopt als een refrein door *Tjanting*, zo ook in alinea 7: 'I began again & again', een syntactische omkering van 'Again & again I began' uit alinea 5 en een antwoord op de vraag 'Wld I begin?' uit alinea 6. De schrijver begint steeds opnieuw aan zijn tekst, maar ook de lezer moet bij elke zin en elke alinea steeds opnieuw beginnen met analyseren en interpreteren, want er komen voortdurend nieuwe zinnen en onderlinge verbanden bij. Ik sprak in voorzichtige woorden: 'kan', 'lijkt', 'hypothese'. Er zijn namelijk heel veel mogelijke verbanden en interpretaties, en hoe verder we in de

tekst komen, hoe moeilijker het wordt om in de steeds langere alinea's nog enige cohesie te reconstrueren, laat staan een volledig verhaal of betoog, of een coherent subject. Tot slot lijken de zinnen 'Each sentence accounts for its place' en 'It's the same, only different' een commentaar op de plaatsing en de wisselende context van de herhaalde zinnen.

Nu nemen we er een kort fragment bij uit 'N30'. Bij Silliman konden we de paratactische, gedenarrativiseerde opeenvolging van zinnen nog relatief makkelijk renarrativiseren of er een alternatieve samenhang uit reconstrueren. Lukt dat bij Mettes?

> Hij of zij moet beschikken over een zakelijk instinct in een culturele context en een flexibele instelling tonen, met als doel de slagkracht en reikwijdte van de organisatie te vergroten. Daarnaast moet de cultureel ondernemer over een relevant netwerk beschikken. Positief denken is voor slaven. Grijp je houwelen, bijlen en hamers en maak zonder mededogen de stad met de grond gelijk. Dit heb ik al sinds je twaalfde met je willen doen. (...) Een minimum aan vorm is noodzakelijk om de vernietiging van vorm überhaupt te kunnen demonstreren. Alles wat we kennen is op een bepaalde manier te tellen. Wat veroorzaakt de verschillen? Niets. Ik zag dat toevallig staan en toen moest ik eraan denken. Verhalen zijn menselijk. Wat vind je van mijn verleden? Ik wil weer mooie slipjes zien. Het gaat echt helemaal nergens over. (2011b, 117-118)

De eerste twee zinnen lijken rechtstreeks uit een vacaturebeschrijving of een infobrochure over cultureel ondernemerschap te komen. Ze zijn paradigmatisch voor de managerslogica die steeds meer alomtegenwoordig is geworden in de culturele sector. De tweede zin lijkt een Nietzscheaans commentaar op de slavenmentaliteit die het positieve denken van de voorafgaande holle frasen lijken te impliceren. Dan volgt het al niet minder Nietzscheaanse imperatief om 'de stad' – een herkenbare ordening van elementen – te vernietigen. Bij nadere inspectie blijkt het een bijna letterlijk citaat te zijn uit een vertaling van het 'Futuristisch Manifest' (1909) van Filippo Tommaso Marinetti, een van de prototypische historische avant-gardisten.[6] De 'Dit' in de volgende zin zou een anaforische verwijzing kunnen zijn naar de vernietiging in de voorgaande zin, maar lijkt tegelijk een (pedofiel) erotisch verlangen te suggereren, en koppelt zo vernietiging aan erotiek. Na de ellips '(…)', een zeer betekenisvolle tekstuele eenheid in het werk van Mettes, volgt een theoretische zin over poëtische vorm. Die zin evoceert de paradox die in het hart ligt van Mettes poëticale streven en die ik in de inleiding al besprak: om chaos als zodanig herkenbaar te maken, heb je vorm nodig. De vernietiging van vorm is feitelijk een vernietiging van het 'Alles wat we kennen' in de daaropvolgende zin: de herkenbare ordening van telbare elementen die het kapitalisme is.

Ik ben nu aan het interpreteren en verbanden aan het leggen tussen zinnen, aan het 'renarrativiseren' zoals ik bij Silliman deed, iets waar ik moeilijk aan kan ontsnappen, zo weet ook Mettes: 'Verhalen zijn menselijk'. Hij lijkt ons echter op het einde van dit fragment nog eens op het hart te drukken: 'Het gaat echt helemaal nergens over'. Mettes (2011a) probeert ons namelijk zo veel mogelijk van interpretatie te verlossen, voor hem 'moet er oorlog worden gevoerd – tegen representatie en tegen de interface, tegen interactie. TEGEN DE "LEZER"' (352). Wie interpreteert, kan niet opgaan in tekst en wereld, kan niet gegrepen worden door het immanente ritme en daarmee door het verlangen, 'de eeuwige mogelijkheid van nieuwe verbindingen en een andere wereld' (313). Zoals Silliman een systematische methodologie gebruikt om 'certain habits of mind' te blokkeren, zo onderwierp Mettes zijn tekst aan voortdurende revisie om de spontane vorming van betogen of verhalen zo veel mogelijk te weren. Op die manier laat hij zijn tekst zo veel mogelijk opgaan in de wereld, waar Silliman de tekst net weer afsluit van de wereld door zijn vormen van alternatieve poëtische cohesie. Tegelijkertijd kon Mettes de vorm van zijn tekst niet volledig laten ontbinden, want 'een minimum aan vorm is noodzakelijk om de vernietiging van vorm überhaupt te kunnen demonstreren'. In dat licht moeten we volgens mij ook de lokale patronen en motieven in 'N30' begrijpen die ik hierboven aanstipte.

'N30' is een avant-gardistisch gebaar van vernietiging, een performatieve creatie van leegte om de mogelijkheid van een nieuwe wereld mogelijk te maken. Het eerste deel van zijn trilogie zou vervolgens de geschiedenis herschrijven, en een nieuw fundament creëren: 'een alternatieve, poëtische grondwet voor Europa' (Mettes 2011b, 10) en het derde deel zou bestaan uit verzen 'die zich al uitvouwend uitreiken naar iets dat ze nooit exact zullen bereiken (anakoloet)' (10).

Conclusie

Zowel Silliman als Mettes willen met behulp van de *new sentence* de lezer bevrijden van machtsstructuren en mogelijkheden creëren. Silliman gebruikt de *new sentence* als een inherent, generatieve structuur die de lezer bevrijdt van narrativiteit en referentialiteit, en de aandacht naar de taal op zinsniveau dwingt. Op die manier vergroot hij de interpretatiemogelijkheden van de lezer, die nu geen passieve consument, maar een actieve producent van betekenis wordt. De nieuwe leeshouding zou ook een nieuwe perceptie en interpretatie van de werkelijkheid mogelijk maken.

Mettes gebruikt de *new sentence* daarentegen om de interpretatieve neiging van zijn lezers te bestrijden. Hij wil dat zijn lezers gegrepen worden door het immanente ritme van zijn zo vormloos mogelijke tekst, om op die manier sociaal verlangen aan te wakkeren. Waar voor Silliman die puur affectieve werking van het gedicht bij Mettes onwenselijk zou zijn, omdat de lezer daardoor weer passief wordt, zou de renar-

rativisering van Silliman voor Mettes problematisch zijn, omdat verhalen en poëtische cohesie volgens Mettes het gedicht weer ordenen en afsluiten van de wereld.

Mettes gaat daarmee in zijn poëtica een radicale stap verder dan Silliman. Zijn inzet is veel hoger. Hij streeft met de *new sentence* niet louter een de-automatisering van de perceptie na zoals Silliman, maar een de-automatisering van het leven als zodanig. Hij wil met zijn poëtische tegenvorm het kapitalisme niet zozeer ontmaskeren, maar van binnenuit kapotmaken. De gecreëerde leegtes, '(…)', houden voor Mettes de belofte in van iets nieuws, van 'news that stays news'.

Literatuur

Andrews & Bernstein 1984
B. Andrews & C. Bernstein (red.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.

Bernstein 1995
C. Bernstein, 'Provisional Institutions: Alternative Presses and Poetic Innovation', in: *Arizona Quarterly*, 51, 1, 1995, 133-146.

Bluijs & Ieven 2018
S. Bluijs & B. Ieven, 'Jeroen Mettes', in: *Kritisch literatuur lexicon van de 21ste eeuw*, 137, 2018, 19-45.

Epstein 2010
A. Epstein, '"There is no Content Here, Only Dailiness": Poetry as Critique of Everyday Life in Ron Siliman's *Ketjak*', in: *Contemporary Literature*, 51, 4, 2010, 736-776.

Hartley 1989
G. Hartley, *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Izenberg 2003
O. Izenberg, 'Language Poetry and Collective Life', in: *Critical Inquiry,* 30, 1, 2003, 132-159.

Lavender 1996
W. Lavender, 'Disappearance of Theory, Appearance of Praxis: Ron Silliman, L=A=N=G=U=A=G=E, and the Essay', in: *Poetics Today*, 17, 2, 1996, 181-202.

Marinetti 1991
F.T. Marinetti, 'Oprichting en manifest van het futurisme. 1909'. Vertaald door L. Vedder en H. Vlot. In: F. Drijkoningen e.a. (red.), *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1991, 65-71.

McGann 1987
J.J. McGann, 'Contemporary Poetry, Alternate Routes', in: *Critical Inquiry*, 13, 3, 1987, 624-647.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe zinnen*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

PERELMAN 1993
B. Perelman, 'Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice', in: *American Literature*, 65, 2, 1993, 313-324.

PERLOFF 1996
M. Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition.* Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1996.

PERLOFF 1999
M. Perloff, 'Language Poetry and the Lyric Subject: Ron Silliman's Albany, Susan Howe's Buffalo', in: *Critical Enquiry*, 25, 3, 1999, 405-434.

REINFELD 1992
L. Reinfeld, *Language Poetry: Writing as Rescue*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992.

SILLIMAN 1984
R. Silliman, 'IF BY "WRITING" WE MEAN LITERATURE (if by "literature" we mean poetry *(if . . .)*). . . .', in: B. Andrews & C. Bernstein (red.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, 167-168.

SILLIMAN 1987
R. Silliman, *The New Sentence*. New York, Roof, 1987.

SILLIMAN 1998
R. Silliman, 'Wild Form', geraadpleegd 5-5-2019 op http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/wildform.htm.

SILLIMAN 2002
R. Silliman, *Tjanting*. Cromer, Salt Publishing, 2002.

SILTANEN 2016
E. Siltanen, *Experimentalism as Reciprocal Communication in Contemporary American Poetry: John Ashbery, Lyn Hejinian, Ron Silliman*. Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2016.

SONNENSCHEIN 2016
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde: Jeroen Mettes' "N30" als epos van de 21e-eeuwwende', geraadpleegd 5-5-2019 op http://'N30'.nl/blog/eenmansavant-garde/.

VRIEZEN 2016
S. Vriezen, *Netwerk in eclips*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016.

WATKIN 2010
W. Watkin, 'Projective Recursion: The Structure of Ron Silliman's «Tjanting»', in: *Jacket 39,* 2010. Geraadpleegd 30-5-2019 op http://jacketmagazine.com/39/silliman-watkin.shtml.

NOTEN

1. Mettes werkte aan de afdeling Literatuurwetenschap van de Universiteit Leiden aan een proefschrift over poëtisch ritme. Het nagelaten (onvoltooide) proefschrift is te raadplegen op *n30.nl*: http://n30.nl/blog/category/nagelaten-werk/poetryoftheformless/.
2. Voor Mettes is vorm niet tegengesteld aan inhoud: 'Inhoud is eveneens formeel. Voorbeeld: een herkenbare anecdote [sic] (wat een pleonasme is)' (2011a, 61). Mettes onderscheidt daarom uitdrukkingsvorm en inhoudsvorm. Het eerste is voor hem wat op het niveau van het gedicht doorgaans als vorm wordt beschouwd: metrum, rijmschema, klankpatroon, syntaxis… De uitdrukkingsvorm is de 'ordening van expressieve elementen' (61) en is als zodanig de voorwaarde tot betekenis: 'Uitdrukkingsvorm drukt uit, maakt van klanken tekens. Een teken is op de eerste plaats iets dat opvalt, dat herkend wordt, en uitdrukkingsvorm maakt dat mogelijk' (62). Inhoudsvorm is de denotatie van het gedicht, de parafraseerbare inhoud of 'een ordening van zichtbare elementen' (62). Mettes geeft het voorbeeld van de Vrouwe en de Rivaal in het sonnet: als woorden zijn die deel van de uitdrukkingsvorm, maar als voorstellingen deel van de inhoudsvorm. Volgens Mettes is de relatie tussen inhoudsvorm en uitdrukkingsvorm er niet een van representatie: 'Uitdrukking is autonoom: wat ze uitdrukt is op de eerste plaats zichzelf' (63).
3. Voor uitgebreidere academische introducties tot *Language poetry* verwijs ik de lezer graag door naar Bartlett (1986), McGann (1987), Hartley (1989), Reinfeld (1992) en Perloff (1996; 1999).
4. Uit praktische overwegingen verwijs ik naar mijn twee primaire bronnen met behulp van een letter: 'T' voor *Tjanting* (Silliman 2002) en 'N' voor 'N30' (Mettes 2011a).
5. De bibliotheek van Mettes is te vinden in PoëzieCentrum te Gent. Die bibliotheek bevat naast *The New Sentence* ook vier dichtwerken van Silliman: *Tjanting* (1981), *Toner* (1992), *Demo to Ink* (1992) en ® (1999). Daarnaast was Mettes in het bezit van de twee belangrijkste Language poetry-bloemlezingen: het hierboven vermelde *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, waarin ook bijdragen van Silliman zijn opgenomen, en het door Silliman geredigeerde *In the American Tree* (1986).
6. Het volledige citaat luidt: 'Grijp je houwelen, bijlen en hamers en maak zonder mededogen de aanbeden steden met de grond gelijk!' (Marinetti 1991, 69).

Deel 3

Poëzie als belichaming

Een sprekende poëzie

Affectieve ascese in het werk van Jeroen Mettes

Andries Hiskes

In dit hoofdstuk bestudeer ik de relatie tussen de affectieve werking van poëtische taal en het verzet tegen de vorming van kapitalistische subjectposities in het werk van Jeroen Mettes. Via een nauwkeurige lezing van zijn poëtica 'Politieke poëzie: enige aantekeningen' en delen uit het gedicht 'N30' laat ik zien dat de affectieve ervaring die Mettes' poëzie teweeg tracht te brengen haaks staat op het innemen van een subjectpositie. Voor Mettes is die positie gebonden aan het individu dat door en in het kapitalisme wordt gevormd middels wat Mettes het 'dagelijks leven' noemt. Mettes' poëtica, die de affectieve werking van poëtische taal verkiest boven de interpretatie ervan, tracht de vorming van een dergelijke subjectpositie te bestrijden. In zijn poëtica legt Mettes zijn positie ten opzichte van tekstuele interpretatie als volgt uit:

> Ik ben niet geïnteresseerd in de frustratie van interpretatie; ik schrijf voor lezers die niet willen interpreteren. Ik weet niet hoeveel 'professionele lezers' de muziek horen in een alinea als:
>
> Zon. Sushi. Volvo.
>
> Ik hoop meer dan ik denk. Snelheid en infinitief worden gesuggereerd (of eerder: reëel geproduceerd) door een gebrek aan explosieve medeklinkers, dat wil zeggen fonetische stopplaatsen als /k/ of /t/ of /p/. Wie hoort de glijdende geilheid? Rijdende auto donker, vocaal chiaroscuro van het woord 'sushi'. De onbeklemtoonde /i/ staat in het midden van donkere klinkers en krijgt daardoor zijn eigen bijzonder out of focus, als een kortstondige flits of schittering – een obscuur licht. Het gaat er niet om een verhaal te herkennen, maar om aan elk verhaal te ontkomen. (2011a, 348)

In deze passage keert Mettes zich expliciet tegen wat voor hem interpretatie is, sterker: hij zegt te schrijven voor 'lezers die niet willen interpreteren'. Interpretatie wordt hier vervolgens gecontrasteerd met een *werking* die de zin 'Zon. Sushi. Volvo.' volgens Mettes heeft. De werking die hij in die zin herkent, valt uiteen in twee delen. Ten eerste identificeert hij de fonetische werking van de combinatie van de klinkers en medeklinkers. Ten tweede duidt hij op een beeld dat de combinatie van de woorden oproept – de kortstondige flits en het obscure licht. Tenslotte stelt Mettes dat

deze beleving van poëtische taal ons in staat kan, of zou moeten, stellen om aan elke vorm van narrativiteit te ontkomen.

Ik beargumenteer dat de werking die Mettes verkiest boven de behoefte of de neiging om poëtische taal te interpreteren een *affectieve* werking is. Affect hanteer ik hier in de zin zoals deze is gedefinieerd door Melissa Gregg en Gregory J. Seigworth:

> Affect arises in the midst of in-between-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation as well as the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. (2010, 1)

In deze definitie beargumenteren de auteurs dat affect ontstaat in het 'tussen' zaken zijn, wat betekent dat affect inherent relationeel is. Affect betreft die krachten die lichamelijk en visceraal op ons inwerken en daarmee ook ons handelingsvermogen kunnen beïnvloeden. Deze definitie van affect is relevant in relatie tot het werk van Mettes, met name daar waar het Mettes gaat om de werking die de poëtische taal op de lezer kan hebben. Door het gebrek aan 'fonetische stopplaatsen' in de zin 'Zon. Sushi. Volvo.' wordt volgens hem de beleving van de 'glijdende geilheid' van deze drie woorden mogelijk gemaakt, dat wil zeggen: het gaat Mettes hier om het spel aan klanken dat wordt geproduceerd door deze woorden bij elkaar te plaatsen (en de werking die deze klanken op de lezer hebben), en niet dat ze een verhaal zouden kunnen vertellen. Zoals Gregg and Seigworth aangeven, passeert affect tussen lichamen – menselijk of niet – en de affectieve werking van taal is één van de manieren waarop affect zich van lichaam tot lichaam kan verplaatsen en op die lichamen kan inwerken.

In dit hoofdstuk verken ik hoe lichamelijkheid en subjectvorming zich verhouden tot de affectieve werking in Mettes' poëzie en hoe deze onderwerpen een rol spelen in zijn poëtica. Dit doe ik eerst door nader in te gaan op het begrip 'huid', een woord dat opvallend vaak voorkomt in 'N30'. Vervolgens maak ik gebruik te maken van de affecttheorie van Isobel Armstrong, die inzichtelijk maakt hoe en waarom affect zelf niet te representeren valt, maar desondanks het vermogen heeft geproduceerd te worden middels talige representatie. Dit is belangrijk in relatie tot het werk van Mettes, aangezien in zijn poëtica twee verschillende affectieve werkingen worden onderscheiden (die binnen het kapitalisme en die tijdens het lezen van (zijn) poëzie). Deze zijn contrasterend en de laatste is instrumenteel om de affectieve werking van het kapitalisme tegen te gaan. Afsluitend zal ik in dit hoofdstuk, aan de hand van werk van Adriana Cavarero, uitwerken hoe we de affectieve relatie kunnen begrijpen tussen het

spreken dat lichamen doen en de affectieve ervaring *van* dit spreken *op* het lichaam. Daarbij beargumenteer ik hoe wij Mettes poëzie dienen te lezen als een 'sprekende' poëzie, dat wil zeggen: een poëzie die de lichamelijke affectieve werking van het lezen verkiest boven de cognitieve interpretatie ervan en dit laatste tevens expres bemoeilijkt.

Het verband dat Gregg and Seigworth in het eerdere citaat leggen tussen affect en de wereld (dat is: affect kan worden getraceerd in de krachten die vanuit en tussen lichamen bewegen en daarmee in werelden blijven 'plakken') kent een parallel met Mettes' visie over de relatie tussen taal en wereld. Mettes stelt in zijn poëtica:

> Ik dacht dat de wereld eerder iets is waar je je IN bevindt, temidden van alles, en dat zinnen zoiets zijn als onzichtbare ledematen waarmee je je kunt voortbewegen. Ik heb altijd een poëzie van de wereld willen schrijven. Niet de wereld zoals alleen IK die beleef, maar zoals ik door de straat loop (wat niet de vorm van een anekdote is, maar een dynamische assemblage). (2011b, 9)

Mettes' idee dat de wereld iets is waar je je *in* bevindt, moet hier worden gelezen tegenover de wereld als abstractie. We kunnen *over* de wereld praten en denken, maar volgens Mettes gebeurt al het spreken *in* de wereld. Derhalve staat taal niet boven de wereld, maar net als Mettes zelf 'temidden van alles'. Juist dit gegeven dat taal zich tussen mensen (en dus tussen lichamen) manifesteert, is aanleiding voor de stelling dat taal mensen affectief kan raken.

Tegelijkertijd spreekt Mettes zich in dit citaat uit tegen zijn eigen vermeende subjectpositie. Het gaat hem er niet om hoe *hij* de wereld beleeft, maar om het feit dat hij 'door de straat' loopt – in de wereld is. Deze formulering oogt eenvoudig, maar blijkt complex. Immers, als het Mettes juist *niet* gaat om de subjectieve ervaring van hemzelf (of andere individuen), hoe dienen we het 'door de straat lopen' dan te duiden, en wat voor relatie heeft dit tot de affectieve werking van taal?

Uit het citaat wordt duidelijk dat in Mettes' poëtica lichamen en zinnen zich in hetzelfde immanente veld van 'de straat' bevinden. Mettes stelt zinnen metaforisch voor als 'ledematen waarmee je je kunt voortbewegen' en daarmee dus als hulpmiddelen. Tegelijkertijd lijkt de positie van het subject voor Mettes irrelevant; het gaat erom wat er zich op 'de straat' afspeelt en niet om een subjectieve ervaring daarvan. Mettes' 'dynamische assemblage' lees ik hier als een assemblage van zinnen en lichamen die elkaar kruisen, ontmoeten en elkaar daarin weten te raken, waarbij het er in veel mindere mate gaat om wie deze lichamen en zinnen toebehoren.

Als de subjectieve beleving van een 'ik' secundair of irrelevant is voor Mettes, wat houdt het dan in wanneer hij de affectieve werking van taal op de voorgrond zet, en

wat voor politieke relatie tussen taal en lichaam komt hieruit voort? Om op deze vragen antwoord te geven, ga ik eerst na hoe de relatie tussen affect en het lichaam in 'N30' wordt verkend door het woord 'huid' te volgen in het gedicht. Vervolgens koppel ik dit aan Mettes' eigen poëtica om na te gaan welke plaats het subject daarin heeft (of niet).

Wanneer ik het woord 'huid' in de tekst van 'N30' traceer, valt op hoe vaak dit woord in de tekst terugkomt: 'Je huid. Het drukt niets uit' (2011b, 16); 'De taal snijdt hysterisch in eigen huid in een wanhopige poging onze relatie te redden' (23); 'Dat altijd maar in de middag je huid' (25); 'De wereld begint waar je huid stopt en strekt zich uit in alle richtingen' (41); 'Verdriet is een huid om iets veel ergers' (44) en 'Ik zou een moord plegen voor jouw huid' (87). Wanneer we de veelvuldige aanwezigheid van het woord 'huid' in Mettes' tekst willen duiden, is de zin 'De wereld begint waar je huid stopt en strekt zich uit in alle richtingen' een waardevol startpunt. De zin duidt enerzijds een harde grens aan tussen een subject en een wereld. Anderzijds is de huid ook het enige orgaan waarmee een menselijk subject *continu* met die wereld in contact staat, waardoor de huid ook metonymisch leesbaar wordt: de huid is het continue aangrenzende orgaan dat lichaam en wereld in contact legt. Doordat de huid overal en consistent in verbinding staat met die wereld heeft de mens niet een enkel oriëntatiepunt tot die wereld. Het continue contact tussen lichaam en wereld benadrukt niet alleen de immanente relatie tussen lichaam en wereld, maar zorgt er ook voor dat het lichaam voortdurend voor de affectieve werking van de wereld toegankelijk is. De wereld werkt consistent en continue op het lichaam in, vanuit *alle* richtingen en onafhankelijk van het gegeven of dat wenselijk zou zijn.

Vanuit deze lezing worden ook de andere citaten leesbaar. 'De taal snijdt hysterisch in eigen huid' is, binnen de context van Mettes' immanente poëtica, een zin die 'snijdt' en benadrukt daarmee de aangrenzende relatie tussen huid en wereld: de taal kan in het lichaam binnendringen, het geweld aandoen. Het eerste citaat 'Je huid. Het drukt niets uit' kunnen we contrasterend met de voorgaande twee citaten lezen: daar waar de wereld (en zinnen in die wereld) wel op de huid kunnen inwerken, is de huid hier zelf niet gepresenteerd als leesbaar teken. De huid is op zichzelf niet vatbaar voor een interpretatie, maar is als orgaan wel een affectief 'veld' waarop discursieve processen plaatsvinden. De huid strekt zich uit in alle richtingen, en heeft derhalve geen leesbare oriëntatie (van begin tot eind, van boven tot onder) die nodig is om te begrijpen hoe discursieve processen op de huid inwerken. Tegelijkertijd betekent het gebrek aan deze mogelijkheid tot oriëntatie niet dat die werking op de huid er niet is. Dit gebrek aan oriëntatie kan *zelf* een affectieve ervaring teweegbrengen, doordat het ook een gebrek aan de mogelijkheid tot interpretatie impliceert: afstand nemen tot het object om het te kunnen interpreteren.

Maar hoe zit het binnen deze reeks citaten met de positie van het subject, voor zover dat relevant zou zijn (gezien Mettes' eerdere verwerping van het 'ik')? Een zin als 'Ik

zou een moord plegen voor jouw huid' lijkt nog steeds te verwijzen naar een 'ik' en een 'jij'. Aangezien deze zinnen uitgelicht zijn uit de lange blokken tekst waarin ze verschijnen, is het waardevol hier te vermelden dat de 'ik' hier niet verwijst naar een eenduidig personage of figuur dat herhaaldelijk in 'N30' voorkomt. De positie van een sprekend subject is in zekere zin arbitrair gemaakt: juist doordat de 'ik' niet naar een specifiek persoon of spreker verwijst, wordt de aandacht verplaatst naar wat er in de (overige) zin(nen) *gebeurt*: de werkwoorden of handelingen en mogelijke relaties tussen de zinnen, bijvoorbeeld die waarin het woord 'huid' voorkomt.

Om deze interpretatie verder uit te werken biedt het werk van Isobel Armstrong aangaande affect relevante inzichten, aangezien haar werk specifiek ingaat op de relatie tussen affect en de onmogelijkheid van de talige representatie hiervan. Over die relatie stelt Armstrong het volgende:

> More important, we should be thinking less of the representation of these elements [talige tekens] in the text in terms of substitution of symbol for originary affect; thinking more *of the reproduction of the conditions of affective life within the text itself.* If affect is untranslatable, and cannot be *in* language, cannot have content, we might seek for devious evidences of its inscription and consider the way it cheats itself into language or inhibits symbol-making, but in the last analysis the idea of substitution has to be abandoned and replaced by a dynamic understanding of the text as generating new affect patterns and thought structures. (2000, 124, cursivering in het origineel)

Armstrong stelt in dit citaat nadrukkelijk dat we talige tekens niet als vervanging of substitutie voor affect dienen te begrijpen. Affect kan niet *in* taal zitten, in die zin dat affect zelf geen leesbare inhoud is, en zodoende ook niet de 'inhoud' van een tekst kan zijn; in plaats daarvan gaat het Armstrong om wat zij de 'de reproductie van de condities van affectief leven' binnen teksten noemt, en de mogelijkheid van teksten om 'affectpatronen' te kunnen genereren. Deze benadering kunnen we koppelen aan de eerdere stelling van Gregg en Seigworth dat affect altijd relationeel is. Poëtische taal representeert affect niet, maar in het lezen ervan kunnen wel patronen van affect worden opgewekt. Dergelijke patronen kennen wel een vorm, die ze leesbaar maakt.

De benadering van Armstrong toont gelijkenissen met het citaat van Mettes waarmee ik dit essay opende. Voor Mettes ging het in de zin 'Zon. Sushi. Volvo.' om het klankspel dat de combinatie van de woorden mogelijk maakt. Deze zin, die voor een willekeurige lezer wellicht als onbegrijpelijk wordt ervaren, heeft volgens Mettes desondanks de mogelijkheid om die lezer affectief te raken, en daarmee ook invloed uit te oefenen op de wijze waarop subjectvorming plaatsvindt. Armstrong stelt in dat verband het volgende: 'We should be thinking of the rebus and its capacity for suturing disparate languages or dialects from different orders of the self as "representant"

and hybrid symbol/affects' (124). De 'rebus' waar Armstrong over spreekt verwijst niet de naar verschillende talen die een mens kan spreken, maar naar de wijze waarop taal zelf affectieve ervaringen mogelijk maakt – *hoe* men taal spreekt, wat dat lichamelijk doet, en hoe dat weer geduid kan worden. Armstrong beschrijft in bovenstaand citaat de verschillende wijzen waarop taal kan worden gehanteerd[1] als een 'hybride' tussen affecten en symbolen. Hybride wordt hier gehanteerd in die zin dat een representatie van het zelf tot stand komt in de wisselwerking tussen de verschillende manieren waarop taal wordt gesproken. De taal is hier niet een instrument *van* een sprekend subject (waarbij een subjectpositie aan de taal vooraf zou gaan), maar hetgeen dat het opbouwen en innemen van een subjectpositie mogelijk maakt en gelijktijdig op zowel de spreker als de luisteraar affectief inwerkt.

Maar hoe verhouden Armstrongs opvattingen over affect zich tot die van Mettes? Mettes schrijft:

> Compositie is geen vormgeving, maar de productie van een autonoom blok affecten (d.i. een GEDICHT), ritmisch onttrokken aan de taal van de gemeenschap. Een gedicht doet iets. *Is* iets. Dat is een gemeenplaats, maar wat zou het loutere *zijn* van een gedicht anders zijn dan een gemeenplaats? (2011b, 230)

Mettes stelt een gedicht gelijk aan de productie van een 'autonoom blok affecten'. De autonomie duidt op de idee dat de poëtische taal in 'N30' 'onpersoonlijk en ahistorisch' is (2011a, 353). Het 'autonome blok' is juist niet bedoeld om zoiets als een 'tijdsbeeld' te representeren. Daarnaast kan het subject nooit volledig 'boven' de affectieve werking van de taal staan, dat wil zeggen: volledige controle hebben over de wijze waarop en de mate waarin de taal van het gedicht op het subject inwerkt. Deze nadruk op affect kan ook een spanning geven: een gemiddelde lezer is immers 'gewend' of 'getraind' om een tekst te interpreteren in plaats van de werking ervan simpelweg aanwezig te laten zijn. Mijn eigen lezing van het woord 'huid' in 'N30', bijvoorbeeld, laat zien dat 'huid' niet gereduceerd kan worden tot een 'thema' in het gedicht, maar wel dat er een mogelijkheid is tot een interpretatie van 'N30' waaruit blijkt dat de affectieve werking van het lezen van het gedicht de voorkeur geniet.

De taal waaruit 'N30' is opgesteld is volgens Mettes 'ritmisch onttrokken' aan de taal van de gemeenschap. Dit roept twee vragen op: wat is 'ritmisch onttrekken' van taal? En uit welke gemeenschap wordt de taal ritmisch onttrokken? Om met de tweede vraag te beginnen: wat de 'gemeenschap' die Mettes bedoelt exact is blijft enigszins vaag; het lijkt hem voornamelijk te gaan om het Nederland tussen 2000 en 2006. Tegelijkertijd heeft 'de gemeenschap' binnen deze context wel een representatieve functie, juist doordat de taal er 'ritmisch' aan 'onttrokken' is. Deze formulering veronderstelt dat 'de gemeenschap' iets is waarnaar je kunt verwijzen.

Wat betekent dan het proces van het 'ritmisch onttrekken'? Mettes stelt het volgende aangaande 'ritme':

> Als ik ritme 'asemantisch' noem bedoel ik in wezen 'subrepresentatief'. Er is wel degelijk sprake van betekenisproductie in dit subrepresentatieve veld, maar een ander soort betekenis dan die gecommuniceerd wordt van subject tot subject of die actief herkend wordt in een representatie. Ritme is subrepresentatief en passief: de lezer van een gedicht ziet het ritme niet eerst voor zich gesteld om het dan te herkennen of te 'activeren'. Ritme activeert zichzelf in de lezer bij het lezen en heeft de lezer nodig voor zijn verwezenlijking. De lezer is passief. Hij of zij imiteert het ritme niet, maar wordt geritmiseerd. (2011a, 282-283)

Ritme als betekenisgeving wordt door Mettes gecontrasteerd met wat we representatieve of semiotische communicatie zouden kunnen noemen: een uitwisseling van talige tekens die naar achterliggende concepten verwijzen. De aanduiding 'subrepresentatief' legt de nadruk op de werking die ritme heeft op de lezer: in de ervaring van het lezen wordt de werking verwezenlijkt. Tegelijkertijd stelt Mettes dat de lezer passief is, en dat dit passief maken het 'geritmiseerd' worden is.

Ik begrijp Mettes' uitleg van ritme vanuit de veronderstelling dat het actief beleven van ritme in zekere mate ook een vorm van onderwerping aan een gedicht is; ritme maakt de lezer passief in die zin dat zij affectief meegenomen wordt in het ritme van een gedicht en in dit proces dus niet volledig boven het 'ritmiseren' kan staan. Mettes stelt dat het ritme ook passief is, maar deze passiviteit is categorisch te onderscheiden van de passiviteit van de lezer. Het ritme van het gedicht wordt actief in het proces van het lezen; de lezer is zowel actief (want aan het lezen), maar wordt ook passief gemaakt door de 'ritmiserende' affectieve werking van het proces van dat lezen.

Nu wordt ook begrijpelijk waarom Mettes stelt dat 'ritme' geen abstractie of representatie van de lezer is. De lezer maakt zich geen voorstelling van ritme, juist omdat de nadruk ligt op de *werking* van een ritme. 'Ritmisch onttrokken' moeten we derhalve lezen in relatie tot de eerdere helft van de eerder vermelde zin: aangezien de werking, de 'productie van een autonoom blok affecten', het doel is, gaat het Mettes om het samenvoegen van die zinnen die een affectieve ervaring van ritme mogelijk maken.

Van 'vorm-inhoud' naar 'probleem-consistentie'

Uit het voorgaande deel bleek dat ritme in Mettes' poëtica geen abstractie of representatie behelst, maar juist duidt op de productie van een affectieve werking. Tegelijkertijd heb ik deze affectieve werking ook als een onderwerping (aan de tekst) gele-

zen, omdat Mettes stelt dat het ritme de lezer passief maakt. In dat licht kunnen we 'N30' vanuit een politiek-esthetische benadering interpreteren.

De tekst is politiek in die zin dat het niet meer lijkt te gaan om *wie wat zegt*, maar om *wat er gezegd wordt*. Zoals al eerder bleek, zijn er in 'N30' geen consistente 'sprekers' te vinden, maar wel uitspraken. Zodoende kunnen we stellen dat het gedicht 'het gesprokene' prioriteert boven individuele sprekers. Daarnaast legt de tekst bloot dat het subject waarop alle taal inwerkt politiek verlamd is geraakt in de gemeenschap waarin het verkeert. Door de afwezigheid van een eenduidige spreker in het gedicht rijst de vraag wat de positie van het subject is als deze zelf niet spreekt en in hoeverre deze positie er überhaupt toe doet.

Hoewel het inmiddels duidelijk is dat Mettes een affectieve werking van 'N30' prioriteert boven interpretaties kunnen we ons afvragen wat de (politieke) consequenties hiervan zijn. Als we Mettes' eigen poëtica aanhalen, relateert hij de nadruk op affectieve werking aan de onmogelijkheid tot representatie van het kapitalisme:

> Het moderne gedicht heeft geen vorm maar consistentie (die gevoeld wordt), geen inhoud maar een probleem (dat uitgewerkt wordt). Consistentie + probleem = compositie. Het *probleem* überhaupt van de moderne poëzie is het kapitalisme. Het kapitalisme – waar geen beeld van is: de niet te representeren idee van 'alles'. (2011a, 343)

Het kapitalisme is datgene waar geen beeld van is, en verwijst daarmee naar het idee van 'alles', wat vormloosheid suggereert. 'N30' heeft daarentegen, met de eerdergenoemde 'blokken affecten' wel een vorm. Dat betekent echter nog niet dat het gedicht ook een duidelijke 'inhoud' of thematiek heeft; we kunnen niet zeggen waar 'N30' 'over gaat'. Ik beargumenteerde dat we 'N30' kunnen lezen als een gedicht dat een affectieve werking wil produceren die in contrast staat met de subjectvormende ervaring onder het kapitalisme. Om dit contrast te begrijpen moet de verschuiving van de *vorm-inhoud*-relatie naar de *consistentie-probleem*-relatie uitgewerkt worden.

Deze verschuiving wordt door Mettes geduid wanneer hij zijn probleem als volgt definieert: 'Probleem: de mogelijkheid van een gemeenschappelijk spreken (poëzie) bij gebrek aan "wij". Of: wat is een "wij" dat geen collectief subject (of in ieder geval geen *volonté générale*) is? Wat is een universele geschiedenis die geen Geschiedenis is?' (2011a, 344). Mettes' probleemstelling is niet geheel duidelijk. We kunnen dit lezen als een gebrek aan saamhorigheid van een gemeenschap, maar daarmee is nog niet direct duidelijk *waarom* dit problematisch is – waarom moet er een gemeenschappelijk spreken van een wij zijn?

Om de probleemstelling beter te kunnen begrijpen, haal ik een (lange) passage aan waarin Mettes de relatie verkent tussen lezen en verlangen:

> Inderdaad, lezen is een vorm van ascese, de afbouw van de lezer tot niets dan een functie overblijft. Als ik de verwonderingspoëtica wereldloosheid heb verweten, heb ik daarmee geen pleidooi willen houden voor de onproblematische integratie van poëzie in de bestaande maatschappij en 'het dagelijks leven'. Integendeel, ik heb in de epifanie de extatische acceptatie van het dagelijks leven gezien. Wat bevestigd moet worden is dan ook niet de wereld als zodanig, maar de wereld als ons werk, ons verlangen. De wereld als zodanig – als beeld of als onrepresenteerbaar *Ding an sich* – is een mystieke abstractie, een pessimistisch product van een tegen zichzelf gekeerd verlangen. Daarnaast moet 'ons werk' niet beperkt blijven tot samenvatten en interpreteren, voelen en denken. Nee, dit 'ons' behoort toe aan het werk, niet aan een transcendent subject; het is een functie van het verlangen. Verlangen is een ascese in de zin van het opgeven van 'mi?jn voelen', de creatie van een eenzaamheid die groter is dan het individu en noodzakelijk voor een opening naar buiten. Verlangen moet niet melancholisch begrepen worden als gebrek, maar vrolijk, als de eeuwige mogelijkheid van nieuwe verbindingen en een andere wereld. Dit impliceert ontbinding en ascese, want wat staat meer in de weg van een dergelijk verlangen dan het individu en het dagelijks leven? (2011a, 312-313, cursivering in het origineel)

Deze passage begint met de uitspraak dat lezen een vorm van ascese is. Eerder heb ik dit een vorm van onderwerping aan het proces van ritmiseren genoemd (en dus ook een vrijwillige onderwerping, wanneer we kiezen om te lezen): de lezer wordt gereduceerd tot het proces van het lezen. Hiertegenover stelt Mettes de 'verwonderingspoëtica', waar hij zich tegen afzet. Een dergelijke poëtica poneert de wereld als iets dat we van buitenaf kunnen beschouwen (waarover we ons kunnen 'verwonderen' en die we kunnen representeren met taal), en dus niet het immanente 'in de wereld zijn' van taal waar Mettes zijn eigen poëtica en poëzie aan lieert. Verlangen komt hierbij naar voren als een onpersoonlijk, post-subjectief verlangen – het gaat Mettes niet om de idee dat een verlangen van iemand zou zijn (wat een bepaald soort subjectpositie mogelijk maakt; 'ik voel dit'), maar om de notie van een onpersoonlijk verlangen dat 'naar buiten' toe is gericht. Maar op welke wijze zou verlangen – de eeuwige mogelijkheid van nieuwe verbindingen en een andere wereld – gestoeld zijn op ontbinding en ascese?

Mettes spreekt hier volgens mij – impliciet – over verschillende soorten verbindingen. In de laatste zin van bovenstaand citaat stelt hij dat het individu en het dagelijks leven een notie van verlangen die niet gestoeld is op identiteit het meest in de weg staan. Het gaat hier om de verbinding tussen subjectvorming van een individu in en door het dagelijks leven. De bijbehorende conceptie van 'individu' en 'dagelijks leven' zijn niet uitgewerkt, maar op basis van eerdere uitspraken in Mettes' poëtica

kunnen we een eind komen. Mettes stelt dat de bezittelijke functie van een gevoel (‘*mijn* gevoel’) er niet toe doet, het gaat om de *werking* van dat gevoel, dat Mettes positioneert als een vorm van werk. Eveneens gaat het er niet om *wie* er spreekt, maar om het gesprokene. Volgens Mettes produceert het kapitalisme een bepaald subject dat de bezittelijke functie van taal en gevoel stelt boven de werking van die fenomenen. Het ‘dagelijks leven’ kunnen we zodoende begrijpen als een passieve ritmisering, maar een ander soort passieve ritmisering dan die plaatsvindt tijdens het lezen van een gedicht. De passieve ritmisering van het dagelijks leven is een onderwerping die niet vrijwillig is: doordat het kapitalisme totalitair is gaat het om een passieve ritmisering waar we ons simpelweg in bevinden. Lezen, daarentegen, veronderstelt voor Mettes een afbouw van de passieve ritmisering van het dagelijks leven, doordat het de afbouw is van de bezittelijke functie (‘mijn voelen’).

De ‘ontbinding’ betreft de bezittelijke functies van taal en gevoel. Taal en gevoel zijn er, werken in op de spreker en de ‘respondent’, maar zijn niet het ‘bezit’ van een van deze partijen. De ‘nieuwe verbindingen’ die geproduceerd worden zijn derhalve verbindingen tussen nieuwe zinnen en woorden, die op hun beurt weer nieuwe affectieve reacties van ritmisering tussen lichamen mogelijk maken.

Tegenover het individu en het dagelijks leven stelt Mettes dus ascese en ontbinding voor. Ascese als de vrijwillige onderwerping aan een proces van ritmisering in het lezen, ontbinding als de ontmanteling van de kapitalistische subjectpositie (het individu in haar dagelijks leven), om vervolgens nieuwe affectieve relaties tussen lichaam en taal mogelijk te maken die niet gestoeld zijn op de bezittelijke functie van die taal.

De twee ontologische posities die hieruit voortvloeien zijn twee extremen, maar ze maken Mettes’ eerdere vraag ‘wat is een “wij” dat geen collectief subject (of in ieder geval geen *volonté générale*) is?’ verder helder. Het ‘wij’ dienen we niet te lezen als een verzameling van individuen, een collectief subject, maar eerder als een soort identiteitsloze massa van taal en lichamen. Identiteitsloos in de zin dat identiteit gestoeld zou zijn op bezittelijke kenmerken, karakteristieken en eigenschappen (die allemaal zouden toebehoren aan individu of verzameling individuen en deze daarmee kenbaar maken). Dit leidt tot de vraag wat voor subjectpositie (in zoverre we daarover nog kunnen spreken) dan naar voren komt in de poëtica van Mettes.

De werking en politiek van sprekende poëzie

Door een specifieke affectieve werking (van ascese en ontbinding) centraal te stellen, poogt Mettes een andere beleving van het lezen van poëzie te bewerkstelligen. Caroline Levine stelt over de affectieve productie van lyrisch ritme het volgende: ‘The traditional claim that poetic and musical rhythms arise in the body suggests an easy crossover between artistic and nonartistic realms. Rhythm is therefore a category that

always already refuses the distinction between aesthetic form and other forms of lived experience' (2015, 53). Juist de mogelijkheid van dit 'overvloeien' tussen verschillende gebieden is waardevol voor het lezen van de poëzie van Mettes. Hij poneert immers dat de ascese van het lezen niet zuiver toebehoort aan een 'gesloten' esthetische ervaring, maar als een 'totale' ervaring staat tegenover de kapitalistische subjectvorming. De 'weigering' van ritme om enkel tot een 'zuivere' esthetische ervaring te behoren, zoals Levine hier schetst, sluit aan bij Mettes' visie van een ritmische ervaring als de dominante functie van het lezen van een gedicht.

Mettes stelt dat het ritme van 'N30' zelf een gebeurtenis is (2011a, 346), en schrijft vervolgens:

> Dit is een testament van hoe radicaal de werkelijkheid is geworden, voor mij, of liever, een schrijvend lichaam, in een geschreven zijn geworden. Ik ben niet geïnteresseerd in het probleem van 'betekenis' zoals neerlandici daar niets van begrijpen: 'orde' in de 'chaos', 'symbolisering'. Nonsens. Wat er is, hop, hoop, nu: de betekenis van een smaak in mijn mond. Nonsens. Ik ben niet geïnteresseerd in de frustratie van interpretatie; ik schrijf voor lezers die niet willen interpreteren. (347)

Mettes stelt een leeservaring voor die niet gestoeld is op een representatief beeld van de wereld *van* een lezer. In plaats daarvan wordt de positiebepaling van het 'subject' *zelf* aan de kaak gesteld. Mettes' transitie van het 'mij' naar 'een schrijvend lichaam' verwijst naar het proces van ritmiseren dat het schrijven, net als het lezen, van 'N30' teweeg moet brengen. De idee dat een subject een positie inneemt veronderstelt voor Mettes onder het kapitalisme (de illusie van) een coherente, denkende identiteit die deze ervaringen ondergaat, interpreteert en eigen maakt in een dagelijks leven. Mettes' poëtica wil deze formule binnenstebuiten keren; de ervaring van het lezen van 'N30', als ritmische ervaring, betrekt de lezer *in* de gebeurtenis van het ritme – de ervaring is niet onderhevig aan interpretatie, maar interpretatie wordt juist onderworpen aan de ritmische ervaring.

Tegelijkertijd roept het bevoorrechten van de affectief ritmische ervaring nog steeds de vraag op wat dit betekent voor het 'vormen' van een subject, of het innemen van een subjectpositie, voor zover hier in Mettes' poëtica nog over gesproken kan worden. Als interpretatie verdreven wordt, wat voor 'inhoud' heeft de ervaring van ritmisch lezen dan? Net zoals een ritme van poëtische taal pas geactiveerd wordt wanneer we een gedicht lezen, kent de stem ook een eigen ritme die pas herkenbaar wordt tijdens de ervaring van het spreken. Mettes stelt dat hij een 'schrijvend lichaam' en een 'geschreven zelf' is geworden. Deze formulering, die Mettes benoemt als een vorm van radicaliteit, dienen we als radicaal te lezen in de zin dat de bezittelijke functie van het subject (bijvoorbeeld: 'mijn gevoel') hier definitief plaatsmaakt voor het werkwoord als adjectief; de functie van het schrijven werkt in op en door het lichaam.

Tegenover het schrijven als functie kunnen we het spreken met de stem poneren. Hier biedt Adriana Cavarero een waardevol inzicht:

> The sphere of the vocal implies the ontological plane and anchors it to the existence of singular beings who invoke one another contextually. From the maternal scene onward, the voice manifests the unique being of each human being, and his or her spontaneous self-communication according to the rhythms of a sonorous relation. In this sense, the ontological horizon that is disclosed by the voice – or what we want to call a vocal ontology of uniqueness – stands in contrast to the various ontologies of fictitious entities that the philosophical tradition, over the course of its historical development, designates with names like 'man,' 'subject,' 'individual.' For what these universal categories share is the neglect of the 'uniqueness' of those human beings (or, to use the metaphysical lexicon, their 'particularity' and their 'finitude'). It is therefore not surprising that the 'subject,' in its classic Cartesian clothes, has no voice and speaks only to itself through the mute voice of consciousness. (2005, 173)

In haar theorie zet Cavarero een 'vocal ontology of uniqueness' af tegenover het 'individu' en het 'subject'. Dit contrast legt zij uit als de relatie die elk mens tot zichzelf heeft. Termen als 'subject' en 'individu' zijn volgens haar termen die een proces van generaliseren bevorderen en bevoorrechten (we zijn allemaal 'subjecten' en dat gegeven is op zichzelf bindend). De relatie van het subject tot zichzelf komt tot stand via de 'verstomde stem van het bewustzijn' – het bewustzijn verkiest het denken boven het spreken. Daartegenover stelt Cavarero een vorm van zelf-communicatie via wat zij de ritmes van een 'sonore' of 'klinkende' relatie noemt. Het verschil tussen deze twee posities hebben we al in Mettes' poëtica voorbij zien komen. De cartesiaanse subjectpositie bevoorrecht het denken (en in het verlengde daarvan: interpreteren) boven het ritme van de sprekende stem, en communiceert via dat denken met zichzelf. Van daaruit komt vervolgens een identiteit tot stand (denken wordt hier met andere woorden opgevat als een reflecterend proces van en waaruit subjectposities gevormd worden).

Cavarero onderscheidt een ander proces van zelf-communicatie. Elke stem heeft immers een eigen ritme en cadens, die pas tot stand kan komen *in* of *tijdens* het spreken. De spreker kan die zodoende pas voelen en herkennen *in* de ervaring van dat spreken, in contrast met het reflecterende, denkende subject, dat bijvoorbeeld kan reflecteren op de klank van een stem. Het 'unieke' is voor Cavarero dus niet alleen dat elke menselijke stem uniek klinkt, maar ook een uniek ritme vindt of herkent, dat tot uiting komt *in* het spreken. In de theorie van Cavarero is vocale uniciteit dus niet een kenmerk of attribuut, iets wat het subject 'bewust' kan manipuleren. Hoewel elke stem een 'eigen' ritme en cadens kent, verwijst die eigenheid niet naar de bezit-

telijke functie die Mettes toeschrijft aan de subjectpositie. Voor Cavarero drukt het unieke van het vocale ritme zich uit *in* het spreken, in de gebeurtenis zelf.

Volgens Cavarero moet het denken juist onderworpen worden aan het spreken, vanwege de volgende beperkingen van het denken: 'Thought has no voice; it neither invokes nor speaks – it cogitates [cogita]. Thinking is structurally immune to the musical and relational interference of the acoustic sphere of speech. A vocal ontology of uniqueness must therefore first overturn the old metaphysical strategy that subordinates speech to thought' (173-174). Spreken is volgens Cavarero inherent relationeel juist omdat het spreken *de facto* voorafgaat aan het denken – en dus vooraf gaat aan het vormingsproces van het subject. Weliswaar kunnen we eerst denken *voordat* we spreken, maar *wanneer* we spreken werkt dat spreken altijd op ons terug doordat het een lichamelijk gevoeld ritme heeft, en dat ritme kan ook doorwerken naar diegene *waarnaar* we spreken (wat nog geen *adresseren* is). De muzikale en relationele kwaliteiten die taal kan hebben, genieten eveneens de voorkeur van Mettes: dit zagen we in het begin van dit hoofdstuk waarin Mettes uitlegt wat er gebeurt wanneer we de zin 'Zon. Sushi. Volvo.' als klankenspel benaderen in plaats van interpreteren.

Zodra we aan het spreken zijn, zijn we gelijktijdig aan het denken, voelen en spreken; we kunnen niet elk woord op onze tong afwegen. Cavarero: 'Unlike the gaze, the voice is always, irremediably relational. It does not allow a detached focus on the object because, properly speaking, it has no object. The voice vibrates in the air, striking the ear of the other, even when it does not mean to do so' (177-178). Dit 'does not mean to do so' is cruciaal in relatie tot de poëzie en poëtica van Mettes. In zijn poëtica bevinden zinnen en lichamen zich in hetzelfde immanente veld – we praten niet per se *over* de wereld, maar altijd *in* de wereld. Wanneer we spreken treffen de zinnen oren waar ze wellicht niet voor bedoeld waren of we lezen frases waarvan we niet de bedoelde lezer zijn. De intentie van de spreker doet in Mettes' poëtica niet ter zake. De meeste zinnen die door Mettes ritmisch onttrokken zijn uit zijn omgeving waren allicht niet tot hem gericht, maar ze bereikten hem wel; het spreken heeft, ook in 'N30', geen object waartoe gesproken wordt of een subject van *waaruit* gesproken wordt.

Mettes' vraagstuk van een 'gezamenlijk spreken' dat niet vervalt in de totstandkoming van een 'collectief subject' gaat niet om een gesprek tussen verschillende individuen, maar om een ontmoeting van zinnen en lichamen. Het gaat hier om de *aanwezigheid van een spreken*, waarbij de compositie van het gesprokene betrekking heeft op wat Mettes 'consistentie' noemt – zinnen die ons affectief raken zonder verhalend van aard te zijn en waar de affectieve ervaring ervan wordt bevoorrecht boven interpretatie.

'N30' is een poëzie zonder geadresseerde, die *sprekende* wil zijn, dat wil zeggen: één die we niet formalistisch moeten analyseren (ondanks dat 'N30' wel een vorm kent)

of interpreteren. Cavarero stelt over de politiek van het spreken het volgende: 'One could call it a politics of Saying where the uniqueness of each speaker makes itself heard as a plurality of voices that are already linked to one another in resonance. Rather than simply mobilizing the destabilizing power of pleasure, resonance in fact alludes to the musicality of a reciprocal communication that, from the very first cry, tastes the pleasure that lies in the vocal sphere of relation' (200). Het 'unieke' aan de eerdergenoemde 'vocal ontology of uniqueness' is niet zozeer dat ieder mens een eigen, 'unieke' identiteit zou hebben, maar dat elke spreker een unieke pluraliteit in zichzelf is, van zinnen, klanken, ritmes, pauzes en stiltes, die deelneemt in een gemeenschappelijk spreken dat ge(re)produceerd wordt in de gemeenschap en tegelijkertijd de gemeenschap mee vormt doordat het spreken niet anders kan dan resoneren binnen die gemeenschap, zoals Cavarero stelt.

De unieke pluraliteit van taal koppelt Mettes aan twee andere begrippen: 'Afstemmen en *ontstemmen*, "in de taal der neerslachtigen een eigen geluid doen klinken", dat wil zeggen op elysische wijze verlangen' (2011a, 353, cursivering in het origineel). De begrippen 'afstemmen' en 'ontstemmen' worden in Mettes' tekst niet verder uitgewerkt en ze lijken wellicht in eerste instantie elkaars tegenpolen. Immers, wanneer we op iets *afstemmen* lijkt *ontstemmen* hetgeen te zijn dat ons weer van het afgestemde vandaan haalt. De termen afstemmen en ontstemmen zijn in verband te brengen met de eerder aangehaalde begrippen ascese en ontbinding. Afstemmen verwijst dan naar de onderwerping van het lezen als ascetische ervaring, de vrijwillige onderwerping tot één functie. Ontstemmen ligt parallel daaraan in het verlengde van ontbinding: niet als dissonante klank, maar het ontbinden van al die verleidingen of afleidingen die een 'ons' uit de ervaring van het lezen en spreken houden. Een spreken waar we ons in en tussen kunnen bevinden, een sprekende poëzie.

Literatuur

Armstrong 2000

I. Armstrong, *The Radical Aesthetic*. New York, Wiley, 2000.

Cavarero 2005

A. Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Redwood City, Stanford University Press, 2005.

Gregg & Seigworth 2010

M. Gregg & J. Seigworth (red.). *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke University Press, 2010.

Levine 2015

C. Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Princeton University Press, 2015.

Mettes 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Mettes 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Noten

1. Met ongelijksoortige 'talen' of 'dialecten' doelt Armstrong niet zozeer op een specifieke, andere vorm van een gesproken taal of 'vreemde' taal, maar op het gegeven dat een lichaam zelf verscheidene 'dialecten' of 'talen' kent die ook lichamelijk anders worden gesproken; het vereist een andere houding van het lichaam.

Namen, data

Autobiografische momenten in Jacq Vogelaars *Kaleidiafragmenten* en Jeroen Mettes' 'N30'

Tommy van Avermaete & Fyke Goorden

Jacq Vogelaar (1944-2013) en Jeroen Mettes (1978-2006) zijn in de Nederlandse literatuur relatief zeldzame voorbeelden van auteurs die er naast hun literaire werk ook een theoretisch onderlegde kritische praktijk op nahielden. Hun daarmee samenhangende literair-maatschappelijke positionering had in ieder geval gemeen dat beide auteurs hun politieke bewustzijn nadrukkelijk verbonden aan een concrete historische ervaring: voor Vogelaar de Vietnamoorlog, voor Mettes de andersglobalistische protesten in Seattle in 1999. Het verschil in sociaal-culturele resonantie van die twee gebeurtenissen legt op zich al bloot dat ze schreven in zeer verschillende omstandigheden.

Ook opereerden ze in wezenlijk andere institutionele omgevingen. Vogelaar was zo'n veertig jaar lang de redactionele spil van het literaire tijdschrift *Raster* en recensent (hoofdzakelijk van vertaalde literatuur) voor *De Groene Amsterdammer*. Mettes publiceerde zijn literatuurkritieken (hoofdzakelijk over Nederlandse dichters) vooral op zijn weblog, terwijl hij aan de Universiteit Leiden werkte aan een proefschrift over ritme in poëzie. Daarnaast is hun literaire productie ongelijk in omvang: tegenover Mettes' hoofdwerk 'N30' en enkele losse verhalen en gedichten, staan een kleine dertig boeken van Vogelaar. Wel komen ze overeen in hun zelfbewuste internationale oriëntatie, waarbij de jonge Vogelaar aanhaakte bij de prozaverruimingen van de Franse *nouveau roman* en Mettes de Amerikaanse *new sentence* het Nederlandse poëzielandschap binnenloodste.

Minstens zo veel verschillen als overeenkomsten dus – en een heel scala aan mogelijke aanknopingspunten om hun werk voor een vergelijkende analyse naast elkaar te leggen.[1] Een autobiografische focus is dan wellicht niet de meest voor de hand liggende invalshoek. Toch ligt juist hier een verrassend vruchtbare grond voor een vergelijking, die aanvangt met een louter formele overeenkomst: zowel in Mettes' 'N30' als in Vogelaars prozaboek *Kaleidiafragmenten* duikt te midden van de ontzaglijke hoeveelheid aan de buitenwereld ontvreemd taalmateriaal plots de verjaardag van de auteur op. Daar komt in het geval van 'N30' nog bij dat de naam 'Jeroen Mettes' veelvuldig valt, helemaal of gedeeltelijk. Het voorkomen van de geboortedatum en

naam binnen teksten waaruit de auteursfiguur actief is weggeschreven roept vragen op over de status van het subject in en 'achter' de tekst.

I.

Kaleidiafragmenten (1970), het zevende boek dat de toen 26-jarige Jacq Vogelaar publiceerde, vormt zijn radicaalste poging om te breken met narratieve conventies en daartegenover een boek te stellen dat buiten de gepresenteerde brokstukken taal geen enkel exterieur aanknopingspunt biedt. Dat is ook qua paratekst tot in het extreme doorgevoerd, bijvoorbeeld door het achterwege laten van paginering. Bovendien toont de flaptekst een serie beschrijvingen ('*Dit gebeurt er:*') van gebeurtenissen en situaties die in het boek zelf niet te vinden zijn en bevat het register een alfabetische reeks woorden die weliswaar voorkomen in het boek, maar waar geen verklarend ordeningsprincipe van uitgaat. De titel – een samentrekking van kaleidoscoop, diafragma en fragmenten – is misschien het beste te lezen als een aanduiding van wat het boek even veelvormig als gefragmenteerd maakt: een in hoog tempo voorbijtrekkende staalkaart van taalbewerkingen, variërend van reproducties van reclameteksten, spiralen van woordenboekdefinities, een parodie op het werk van De Sade, een titellijst van een populaire geschiedenisreeks, een pastiche op de troonrede van 1969, tot niets meer dan een serie x-tekens.

In een dergelijke heterogene tekstmassa mag het aanduiden van de verjaardag van de auteur gelden als een opmerkelijk persoonlijke markering. Deze verjaardag komt voorbij in een ingedikte, verbrokkelde passage die typerend is voor *Kaleidiafragmenten*:

> GEBRUIK EEN DAG ALS VOORB. had 3 sept. uitgekozen er nog niet aan toe het nog onbeschreven omdat het precies 25 jaar geleden ik en wat bij mijn geboorte vrede (wordt in E de vrede verklaard) genoemd werd dezelfde tijd samengroot gebracht steeds duideliker zag ik steeds mismaakter brandend waar de en mijn gelijk opgingen – als tekens van herinnering had ik op 't oog dezelfde (toekomst) beelden
>
> de eerst woensdag van sept (69) verder vor niem. van bet. voor mij een groot gat* dat ik moest vullen waar ik het en ander moest opdiepen maartoenvroegersteedsvroegertoenentoendaarnavol-gensvervolgens i een biografie in gekonsentr. vorm de biogr. v mijn/de tijd (Vogelaar 1970a, z.p.)

Dat Vogelaars volledige geboortedatum expliciet vermeld wordt bij de auteursinformatie op de flaptekst (3 september 1944), garandeerde dat lezers ook voor de komst van het internet al eenvoudig konden verifiëren dat 3 september geen willekeurig gebruikte dag was. Deze biografische allusie geldt als afwijkend in een tekst waarin

de auteur verder zo min mogelijk aan het tekstoppervlak verschijnt, en daarom is het niet onlogisch dat die in interpretaties al snel een geprivilegieerd fragment werd. Zo pleiten Anthony Mertens (1991, 100) en Sander Bax (2014, 263) ervoor om *Kaleidiafragmenten* te lezen als een tegendraadse en uitgebeende autobiografie, waarin het schrijvend subject niet voorafgaat aan de taal maar alleen nog als effect van de taal verschijnt.[2] De verjaardag van Jeroen Mettes in ‘N30’ komt wat achtelozer voorbij, weggemoffeld tussen twee haakjes: ‘Op 24 maart 1999 (mijn 21ste verjaardag) geeft de secretaris-generaal van de NAVO het sein voor de aanval op Joegoslavië’ (Mettes 2011b, 26). Opvallend is dat zowel Vogelaar als Mettes de eigen verjaardag inzetten in verhouding tot de geschiedenis. Het toevallig samenkomen van de circuits van de grote en de persoonlijke geschiedenis lijkt een kortsluiting te geven tussen autobiografie en historiografie.

Persoonlijke geschiedenis en het individuele aspect van het schrijverschap staan in de poëtica van zowel Vogelaar als Mettes niet op de voorgrond. Zo liet Vogelaar zich in het (ongepubliceerde) dankwoord bij de aanvaarding van de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs in 1970 duidelijk uit over de positie van de schrijver als individu tegenover de taal:

> Literatuur kiezen als uitdrukkingsvorm kan anno 1970 niet meer betekenen dat de auteur zijn individualiteit uitdrukt als verschillend van alle andere, maar betekent dat men op een specifieke manier, dwz met woorden, met taal bijdraagt tot bewustwording van de groep waartoe men zich rekent. Dit is niet meer het werk van eenlingen. Men kan de illusie proberen te handhaven dat het eigen beelden zijn, eigen woorden en gedachten die men op papier zet, en natuurlijk ontken ik niet dat het maken van literatuur ook een funksie voor de maker zelf heeft, als organisatie van zijn vormeloze ervaringen, maar uiteindelijk deelt hij zijn gedachten en zijn taal met de anderen die in dezelfde situatie moeten leven en hun leven moeten inrichten met voorgevormde stukken materiaal, die ze zelden zover eigen kunnen maken dat het hun eigen wereld wordt door hen zelf gemaakt en gewild. (Vogelaar 1970b, z.p.)

Vanuit deze houding is het logisch dat montage en collage wezenlijke technieken waren voor Vogelaar, een strategie om ‘voorgevormde stukken materiaal’ uit hun oorspronkelijke context te halen en opnieuw te verwerken in een literaire structuur. Van belang is dan niet langer hoe de auteur in de wereld staat, maar hoe hij omgaat met de taal die die wereld al in vergaande mate heeft ingevuld. Daarin schuilt ook het politieke potentieel van literatuur, aangezien de schrijver niet als eenling of ‘geniaal individu’ opereert maar zich tegenover de taal bevindt in een situatie die hij deelt met vele anderen. Aan de auteur is het om te tonen wat er toch nog gedaan kan worden met dat materiaal, zelfs al is het maar het expliciteren van de voorgevormdheid ervan,

bij wijze van bewustwording. De invloed van Walter Benjamin is hier cruciaal, in het bijzonder zijn these over de auteur als producent, waarbij de schrijver zijn politieke bijdrage levert door het literaire productieapparaat te verfijnen, te vernieuwen en aan te scherpen in plaats van door inhoudelijk een expliciete politieke stellingname in zijn werk te betrekken.[3] In zijn dankwoord proletariseert Vogelaar deze opvatting nog wat: hij spreekt over een 'literaire arbeider, al is het dan in de voor-industriële vorm van kleine zelfstandige tuiswerker'.

Ook Jeroen Mettes neemt zijn toevlucht tot een voor-industrieel beeld als hij in zijn aantekeningen over politieke poëzie spreekt over de auteur als een piraat:

> Dus elke zin is gestolen. Ook die 'uit' 'mijn' 'hoofd'. Waarom zou ik wel van mezelf mogen stelen en niet van anderen? (…). Wat hij tegenkomt, voor zijn voeten valt, te 'binnen' schiet. De schrijver als tekstverwerker, of zingende piraat. (Mettes 2011a, 348)

De uitbundige aanhalingstekens ('uit' 'mijn' 'hoofd') impliceren een even sceptische positie ten opzichte van het idee dat een schrijver uitdrukking zou geven aan zijn 'eigen beelden, eigen woorden en gedachten', zoals Vogelaar het verwoordde. Voor Mettes was het 'wereldse of sociale aspect van taal' het uitgangspunt, wat niet betekent dat de maker volstrekt inwisselbaar is of gereduceerd kan worden tot een kopieermachine – Mettes ontkent immers niet dat het overgeleverde taalmateriaal bewerkt wordt[4] – maar het is wel een krachtige ombuiging van het idee van literatuur als een bij uitstek individualistische bezigheid. Los van deze poëticale bedenkingen bij de rol van het individuele aspect in hun schrijven, hebben ze ook in hun werk geen gebruik gemaakt van een identificeerbaar subject als structurerend principe: zowel in *Kaleidiafragmenten* als 'N30' ontbreekt het aan een coherent, geïndividualiseerd subject – hetzij als personage (of desnoods verteller), hetzij als lyrisch subject.

II.

Het centrale subject van het werk gelijkstellen aan de biografische auteursfiguur – de autobiografische leesstrategie bij uitstek – is dus geen mogelijkheid bij 'N30' en *Kaleidiafragmenten*. Tegelijkertijd duiden de genoemde verjaardagen van de auteurs ondubbelzinnig op een autobiografische lading, die vraagt om een complexere benadering van de relatie tussen de auteur en zijn tekst. Een dergelijke leeswijze wordt mogelijk in het spoor van de principiële herdefiniëring van het autobiografische die Paul de Man ondernam in 1979:

> Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects

> involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be *by* someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case. Which amounts to saying that any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical. (De Man 1979, 921-922)

In De Mans benadering houdt het 'autobiografische moment' een substitutieproces in dat zowel de lezer als de auteur aangaat maar bovenal is het een effect dat op kan treden in iedere tekst – en in zijn meest basale vorm al optreedt zodra wordt erkend dat een tekst door iemand geschreven is. Daarmee verlegt De Man de focus van de discussie over de autobiografie van een epistemologische beslissing – hoe een lezer kan uitmaken of sprake is van autobiografische of fictieve passage – naar de retorische tropen die een autobiografisch moment creëren. Het subject in de autobiografie is bovendien een figuur die uit de taal ontstaat, niet een figuur die aan de taal voorafgaat en probleemloos beschreven kan worden met talige middelen: het subject buiten de tekst waarnaar verwezen wordt, kan net zo goed bepaald zijn door de talige subjectfiguur als omgekeerd. Daarmee verandert ook onmiskenbaar de inzet van een autobiografische tekst:

> The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions (De Man 1979, 922).

Ook hier kiest De Man voor een tekstuele benadering van het fenomeen autobiografie, waarbij hij de tropen centraal stelt waarmee geprobeerd wordt om een subject te creëren dat de auteur *van* de tekst en de auteur *in* de tekst laat samenvallen.

De zinnen over 'de eerste woensdag van sept (69) verder voor niem. van bet. voor mij een groot gat* dat ik moest vullen' in *Kaleidiafragmenten* laten zich lezen als een autobiografisch moment, zeker in combinatie met de flaptekst waar deze datum ook vermeld wordt. De Man wijst al op de titelpagina als de meest basale notie van een autobiografisch moment; bij *Kaleidiafragmenten* spiegelt – ofwel: bevestigt – deze flaptekst het autobiografische moment in de tekst. Zoals gezegd is de flaptekst bij *Kaleidiafragmenten* geen 'neutrale' paratekst ten opzichte van de 'eigenlijke' tekst. Ook de flaptekst maakt onderdeel uit van Vogelaars operatie op literaire conventies,

zoals de gedetailleerde plotbeschrijving die niet correspondeert met de inhoud van *Kaleidiafragmenten*. In dat licht kan ook het autobiografische gehalte van de flaptekst hierin worden gezien: door 3 september zo expliciet op te nemen – geen van Vogelaars andere boeken vermeldt zijn volledige geboortedatum – wordt voorgesorteerd op de '3 sept.'-passage in het boek, waardoor de lezer kan concluderen dat 'verder voor niem. van bet.' duidt op de auteur van de tekst. De spiegelende structuur waarover De Man spreekt, loopt hier dus ook door de scheiding tekst/paratekst heen.

Welke invulling geeft Vogelaar vervolgens aan dit autobiografische moment? Anders gezegd, waar ligt dan het belang van 3 september voor hem? Dat blijkt vooral uit de asterisk bij de opdracht die blijkbaar voortvloeit uit deze dag: 'voor mij een groot gat* dat ik moest vullen':

> *GAT. *Het punt dat er niet is* – voorlopige formule: v*ertrekpunt*, onvolledig – *middelpuntvliedend en zoekend tegelijk, de as van het wiel, de kern van de klok alleen gevormd door de beweging, niet eigenlik bestaand, het tijd-stip vanwaaruit/waarom de wijzers van de klok draaien. Werkt met dubbele snelheid.* (1970a, z.p.)

De verjaardag is dus een gat dat gevuld moet worden ('waar ik het een en ander moest opdiepen maartoenvroegersteedsvroegertoenentoendaarnavolgensvervolgens' (z.p.)), een gat dat gevuld zou moeten worden met 'een biografie in gekonsentr. Vorm'. Dat lukt beduidend beter in de pastiche op de troonrede – een soort nationale autobiografie – van 1969 die enkele pagina's later opgevoerd wordt:

> O – In 1970 zal het een kwart eeuw geleden
> O – dat de tweede wereldoorlog eindigde
> […]
> O – met aller inspanning is sindsdien veel tot stand gebracht dat van blijvende betekenis is
> […]
> O – er is dan ook alle reden om deze herdenking in grote dankbaarheid te vieren (1970a, z.p.)

Dit is inderdaad een duidelijke continuïteit over een periode van 25 jaar die kan dienen als compacte biografie van een tijd, waarbij 'blijvende betekenis' wordt aangewezen. Een dergelijke geïnstrumentaliseerde herinnering krijgt hier echter ook een uitgesproken morbide karakter: 'wat ontkend wordt het verleden begraven – de normale nederl. grafkist is van gefineerd eiken-, limba-, teak-, of de jong mahoniehout en van binnen met glanszijde gevoerd'. Vogelaar waagt zich dan ook niet aan een dergelijke biografie van *zijn* tijd: de lineaire invulling van een 'vroeger', een 'toen' en een 'vervolgens' blijft achterwege. De tijd is in dit fragment dus alleen aanwezig als een datum die een singuliere betekenis heeft, voor niemand anders dan de auteur, maar

die niet als vertrekpunt dient voor een langs temporele lijnen gestructureerd narratief. In plaats van blijvende betekenis treedt er hier een middelpuntvliedende betekenis op.

Waar Vogelaar kiest voor een vergelijking van de datum met een gat, koos Jacques Derrida een ander beeld, dat wellicht in het verlengde ligt: de datum als spook. In zijn bespreking van de gedichten van Paul Celan, waarin data en andere tijdmarkeringen veelvuldig opduiken, beschrijft Derrida het effect van de datum als volgt:

> Die datum signeert en verzegelt het unieke, het niet-herhaalbare; maar daartoe moet hij zich wel laten lezen in een zodanig gecodeerde, leesbare, ontcijferbare vorm, dat in de analogie van de verjaarsring (de 13^{e} februari 1962 is *analoog* aan de 13^{e} februari 1936) het onontcijferbare kan v*erschijnen,* al was het maar *als* iets onontcijferbaars. (Derrida 1991, 32)

Derrida definieert de geboorte als zo'n gedateerd moment van absolute singulariteit, waarmee de verjaardagsdatum een paradoxale poging wordt het niet-herhaalbare steeds te laten terugkeren. De geboorte wordt aldus ingepast in een circulaire vorm die Derrida aanduidt als een verjaarsring: 'wat niet terug kan komen, zal als zodanig terugkomen, niet alleen in het geheugen, zoals elke herinnering, maar ook op dezelfde datum' (32). Deze gemarkeerde datum zal dus blijven rondspoken, terwijl die tegelijkertijd de singulariteit van de oorspronkelijke gebeurtenis verzegelt. Bovendien kan juist een datum, net als een eigennaam, worden gezien als voorgevormd autobiografisch materiaal, om aan te haken bij de terminologie die Vogelaar hanteerde voor de houding van de schrijver ten opzichte van de taal: het zijn de basisgegevens van een autobiografie, nog voordat er überhaupt een autobiografisch subject aan te pas is gekomen.

Het voortdurend weerkeren van een datum – het spookachtige karakter – benadrukt dat er sprake was van een absoluut moment dat niet alleen niet-herhaalbaar is, maar vooral ook niet-herinnerbaar. Daarmee werpt het ook de principiële vraag op hoe volledig een autobiografie in de grond zou kunnen zijn.[5] Niettemin ontleent de geboortedatum juist haar symbolische waarde ('verder voor niem. van bet.') aan haar singuliere oorsprong: 3 september 1969 is van betekenis vanwege 3 september 1944, maar de betekenis van 3 september 1944 is, in de woorden van Derrida, iets onontcijferbaars, iets verzegelds. De autobiografische impuls om 3 september 1969 betekenis te geven impliceert het soort substitutie dat De Man aanwijst als exemplarisch voor het autobiografische schrijven en tevens als demonstratie van de onmogelijkheid om tekstueel tot een sluitend geheel te komen. Er vindt weliswaar een spiegeling van data plaats, maar dat levert zeker niet iets op zoals de 'blijvende betekenis' die daar in de door Vogelaar bewerkte troonrede tegenover wordt gezet. Een geconcentreerde biografie van een individu behoort in *Kaleidiafragmenten* niet tot de mogelijkheden.

Het onmiskenbaar autobiografische moment in *Kaleidiafragmenten* leidt dus niet tot een daadwerkelijk autobiografische invulling: de autobiografische impuls wordt niet beantwoord met een autobiografisch narratief.[6] Daarmee lijkt er een aporie van de autobiografie op te treden; in de woorden van Sander Bax is *Kaleidiafragmenten* 'een vorm van autobiografisch schrijven op of over de grens van wat we nog autobiografie zouden noemen' (2014, 264). Maar dat past bij de bredere inzet van *Kaleidiafragmenten*, dat lijkt te demonstreren dat allerlei schrifturen zichzelf overleefd hebben: reclameteksten, krantenberichten, geschiedschrijving, de troonrede en uiteraard ook de plotgedreven roman. In dat opzicht biedt *Kaleidiafragmenten* geen nieuwe vorm, en dus ook geen alternatieve autobiografie (zoals Roland Barthes wel zou doen met *Roland Barthes door Roland Barthes*, waarmee Bax het vanwege het gefragmenteerde karakter vergelijkt). Het is in de eerste plaats een anti-vorm, een sterfhuis voor tekstuele conventies.

III.

Waar Vogelaars verjaardag valt in te bedden in een geraffineerde structuur waarbij ook de paratekst een rol speelt, is Mettes' verjaardag in 'N30' een wat minder in het oog springend autobiografisch moment, ondanks dat Mettes expliciet is ('mijn 21ste verjaardag' (Mettes 2011b, 26)) terwijl Vogelaar het wat cryptischer houdt ('verder voor niem. van bet.'). Daarnaast wordt Mettes' verjaardag niet gevolgd door een passage die expliciet de betekenis van zo'n datum aan de orde stelt en is er ook geen sprake van een tegenschriftuur (zoals Vogelaar de troonrede inzet als nationale autobiografie), waardoor de relatie tussen grote en kleine geschiedenis vooral een kwestie van toevallige gelijktijdigheid blijft: er is sprake van elkaar kruisende data maar niet direct van elkaar kruisende vertogen. Het belangrijkste verschil is echter dat de verjaardag van Mettes geen uitzonderlijk autobiografisch moment is in 'N30', zoals dat wel het geval is in *Kaleidiafragmenten*. Daardoor is het in de secundaire literatuur over 'N30' ook geen geprivilegieerd fragment geworden.[7]

Los van de verjaardag, wordt in de secundaire literatuur wel degelijk ingegaan op een autobiografische tendens in 'N30'. Tonnus Oosterhoff leest een schrijver die vaak 'unverfroren autobiografisch' is (Oosterhoff 2015, 71), Samuel Vriezen spreekt van 'tal van elementen, personages, gebeurtenissen, gedachten die ook autobiografisch gelezen kunnen worden' (2016, 326) en volgens Daniël Rovers lijken een aantal passages 'terug te gaan op persoonlijke herinneringen, dromen en notities' (2018, 263). Deze lezers komen echter al snel terecht in wat De Man de draaideur van het autobiografische lezen noemt, waarbij niet uit te maken is of een passage autobiografisch of fictief is: beide lezingen dienen zich als mogelijkheid aan. Het is bijvoorbeeld de vraag of de bij McDonald's gevierde verjaardag inderdaad teruggaat op een ervaring van Jeroen Mettes (Rovers 2018, 263), maar die vraag is eerder relevant voor een

Mettes-biograaf dan voor een Mettes-lezer. Interessanter voor de lezer is de vraag waarom ‘N30’ zich ook autobiografisch laat lezen. Welke retorische tropen maken zo’n lezing niet alleen mogelijk maar kennelijk zelfs plausibel?

Er zijn twee specifieke tropen die autobiografische lezingen van ‘N30’ lijken te faciliteren: het meerdere malen voorkomen van de naam ‘Jeroen Mettes’ en de vele ‘ikken’ die de tekst doortrekken. Autobiografie in de derde en in de eerste persoon dus, waarbij de vraag is welke vormen van substitutie mogelijk zijn: is Jeroen Mettes als ‘personage’ Jeroen Mettes als auteur en wat is de verhouding van de ‘ikken’ tot Jeroen Mettes, zowel het personage als de auteur? De vele ‘ikken’ achter elkaar gezet leveren een spectrum op met een pool waarbij identificatie van het ‘ik’ met Mettes is uitgesloten (het meest ondubbelzinnige voorbeeld: ‘Ik ben Emile Ratelband‘ (2011b, 122)) en een pool waarbij identificatie van het ‘ik’ eenvoudig is terug te voeren op een als bekend te veronderstellen omstandigheid uit het leven van Mettes (‘Ik ben aio’ (195) en dus ook ‘mijn 21ste verjaardag’ (26)). De meeste van deze ‘ikken’ bevinden zich ergens tussen beide polen. Daarmee is het ‘ik’ dat rondwaart in ‘N30’ een uiterst instabiele entiteit, wat niet mag verbazen gezien Mettes’ poeticale bedenkingen bij het gebruik van de eerste persoon enkelvoud:

> Als ik poëzieles zou mogen geven aan de Rietveld Academie (als excentrieke collega van Maria Barnas!) zou ik studenten het schrijven van ‘ik’ ontmoedigen; niet uit ultramodernistisch principe, maar simpelweg omdat de verleidingen van het ‘ik’ me te groot lijken. We denken natuurlijk graag over onszelf als uniek (zeker als we ons kunstenaars wanen), maar er is niets algemener dan het ‘ik’; iedereen kan het generieke woordje in de mond nemen en menen dat hij iets te zeggen heeft […] Nogmaals, ik ben niet in principe tegen ‘persoonlijkheid’ in poëzie, maar het lijkt me steeds moeilijker zonder strenge discipline persoonlijk te zijn, zowel in het dagelijks leven als in de kunst. (Mettes 2011a, 39)

Een woekering van ‘ikken’ kan dan een even effectieve disciplinering zijn als het afzien van het gebruik van een ‘ik’, juist ook om het generieke karakter ervan naar voren te brengen.

De tweede autobiografische troop is het herhaaldelijk (zeventien keer in totaal, al dan niet volledig) voorkomen van de naam ‘Jeroen Mettes’ in ‘N30’:

> Jeroen! (2011b, 9)
> Jeroen Mettes. (41)
> ‘Jeroen?’ (56)
> ‘Ik neem nog ’n shoarmabroodje,’ mompelde Jeroen Mettes. (61)
> Jeroen was in ’n wit shirt en laarzen, maar vergat zijn boxershort. (61)

> Hallo jeroen: ga je meee naar e zee dan gaan we spareribs etebn met eren bakje grpooene sla? (64)
> ‘Jeroen, ik ben naar de begraafplaats, doeiiii.’ (68)
> Jeroen: je weet hoe je me kunt bereiken. (82)
> ‘O Jeroen, wat zit je haar leuk. Wat zit Jeroens haar leuk.’ (84)
> ‘Als je gaat studeren, Jeroen, word dan lid van een studentenvereniging. Dat heb ik ook gedaan.’ (113)
> Ik weet niet welke fase we nu ingaan, Jeroen, maar het wordt er niet veel leuker op. (118)
> Het onderwerp mag wat puberaal zijn, de manier waarop Mettes via fragmenten de afgestomptheid van de hoofdpersoon weergeeft maakt veel goed. (156)
> ‘En heb je het nog geprobeerd, Jeroen? Groeit er al wat van hoop en verlossing op de plek waar je m’n lijk begraven hebt?’ (166)
> Jeroen Mettes. (217)
> Jeroen Mettes. (223)
> Jeroen Mettes. (224)

Deze fragmenten tonen een Jeroen Mettes tegen, met en over wie wordt gesproken (of over wiens werk wordt geschreven, op pagina 156), een Jeroen Mettes van wie een gemompelde zin wordt vastgelegd en zes keer enkel en alleen zijn naam wordt genoemd – een naam die daarmee verschijnt als een zin te midden van de zinnen.

De twee tropen – het ‘ik’ en ‘Jeroen Mettes’ – zijn in linguïstisch opzicht bijzondere categorieën. Een woord als ‘ik’ is een ‘shifter’: een eenheid die haar betekenis ontleent aan de context waarin ze gebruikt wordt, net zoals bijvoorbeeld ‘jij’, ‘hier’ en ‘nu’. Shifters hebben op zichzelf geen gefixeerde betekenis, maar slechts een betekenis die tot stand komt dankzij een specifieke context. Ze kunnen dus ook wisselen: in de ene context verwijst ‘ik’ naar Jeroen Mettes, in een andere naar ‘jij’. ‘N30’ zit vol met shifters – zeker niet alleen met ‘ikken’ – maar mist de narratieve context die al die shifters betekenisvol zou maken. Zoals van veel zinnen in ‘N30’ de herkomst niet te achterhalen valt – maar van een heel aantal ook juist wél – blijven veel shifters in ‘N30’ in een staat van onbeslisbaarheid verkeren, ook als mogelijk autobiografische momenten.

Een eigennaam daarentegen wordt door de filosoof Saul Kripke gerekend tot de ‘rigide betekenaars’, waarmee hij breekt met het begrijpen van namen als descriptieve entiteiten, die op zichzelf informatie geven over de drager ervan. Een eigennaam is volgens Kripke een op zichzelf lege aanduiding van een identiteit, die niet kan worden vervangen door of gelijkgesteld aan de contingente eigenschappen waarmee zo’n identiteit zich laat beschrijven. Kripke illustreert deze rigiditeit van de eigennaam met een theoretisch voorbeeld: een wereld waarin Richard Nixon niet de zevenender-

tigste president van de Verenigde Staten is, is denkbaar, maar een wereld waarin Richard Nixon niet Richard Nixon is, is dat niet (Kripke 49). De eigennaam is dus een tautologie, een semantisch lege eenheid die onvervreemdbaar – rigide – toekomt aan de drager ervan. Een eigennaam kan in dat opzicht gezien worden als een even singuliere betekenaar als een geboortedatum, een net zo leesbare vorm waarin een identiteit verschijnt – maar tegelijk een vorm die die identiteit ook weer verzegelt: het ontontcijferbare verschijnt als het onontcijferbare, zoals Derrida schreef over de geboortedatum. Je kan ook zeggen: het autobiografische verschijnt enkel als het autobiografische, waarbij het even basaal functioneert als het voorbeeld van de titelpagina dat De Man noemt, namelijk om expliciet te maken dat er sprake is van auteurschap.

'Jeroen Mettes' is veruit de meest voorkomende maar zeker niet de enige eigennaam in 'N30'. Beginnend met Gullit (Mettes 2011b, 16) en eindigend met Guevara (228) trekken er een kleine 800 namen voorbij, variërend van filosofen (Adorno, Hegel, Deleuze), kunstenaars (Bach, Picasso, Mondriaan), schrijvers (Pound, Rilke, Lulu Wang), mythologische gestalten (Orpheus, Gilgamesj, Amphion), historische figuren (Hitler, Stalin, Castro) tot een restcategorie van 'entertainers' (Ron Brandsteder, Shakira, Jacky Chan). Het noemen van namen kan een effectieve strategie zijn om poëzie in 'de taal van de gemeenschap' te schrijven, zoals Bruce Boone opmerkt naar aanleiding van een gedicht van Frank O'Hara:

> The speaker of the O'Hara poem on the other hand from the outset speaks as part of the community. He speaks its language as a story that unfolds in time, not eternity. He thus names names – Joe, Button, Ashes, Dick, and so on. (Boone 2020, 67)

Maar waar het bij O'Hara namen van *zijn* bekenden zijn, gaat het bij Mettes in overgrote mate om namen van mensen die juist *geen* bekenden waren van Mettes. Van de 800 namen is er een fractie van eigennamen die niet herleid kan worden tot historische (al dan niet fictieve) figuren, en waarvan dus eventueel verondersteld kan worden dat het om bekenden van Mettes gaat.[8] Het 'gemeenschapseffect' dat Mettes bereikt is dus van een andere orde: de vele namen zijn sporen van een zeer specifieke wereld, de wereld waarin Jeroen Mettes leefde (in tegenstelling tot 'het wereldje' van Jeroen Mettes). Daarmee kunnen al deze namen in de eerste plaats gelezen worden als illustratie van Mettes' poging om zijn werk onder hoogspanning te zetten met 'concrete, sociale verwijzingen' (Mettes 2011a, 231). Tegelijkertijd is duidelijk dat al deze eigennamen van historische figuren zich juist niet gedragen als rigide betekenaars: hun eigennaam (en daarmee hun singulariteit) is overwoekerd door een laag van culturele betekenissen, die van 'N30' onmiskenbaar een zeer werelds gedicht maken.[9] Maar is het ook de taal van de gemeenschap?

Een geheel andere opvatting over namen is te vinden in het seminar dat Roland Barthes gaf aan het Collège de France in de jaren zeventig, waarin hij de verschillende

modaliteiten voor relaties tussen het individu en de gemeenschap onderzocht. In een utopische passage speculeert hij over een naamloze gemeenschap:

> In an ideal (utopian) community, there would be no names, making it impossible for people to gossip about one another: there would be only direct addresses, presences, not images, absences. There would be no manipulations effected by the name, whether good or bad. (Barthes 2012, 101)

Barthes' utopische gemeenschap is dus vrij van namen, omdat ze overbodig zijn: ieder contact is direct van aard, de ruimte van een afwezigheid wordt niet gevuld met de manipulaties die het gebruik van een naam mogelijk maakt. Anders gezegd: deze gemeenschap maakt enkel gebruik van shifters ('ik', 'jij'). 'N30' combineert de suggestie van een dergelijke utopische gemeenschap met zijn veelvuldige gebruik van de shifter – waar overigens ook het regelmatig voorkomende 'liefste' toe gerekend kan worden – met het absolute tegendeel ervan: een overdaad aan namen zonder verband (sociaal dan wel narratief). Directe aanspreekvormen en aanwezigheid kenmerken 'N30' evenzeer als beelden en afwezigheid. En precies tussen die tropen bevinden zich de ongrijpbare autobiografische momenten in 'N30', tussen het met zijn ongebreidelde proliferatie afwezig gemaakte 'ik' en een rigide 'Jeroen Mettes' die niets meer prijsgeeft dan zijn aanwezigheid.

IV.

Het vertrekpunt voor deze analyse was een louter formele en op het eerste oog onbeduidende overeenkomst tussen Jeroen Mettes' 'N30' en Jacq Vogelaars *Kaleidiafragmenten*: in beide werken geldt het coherente subject niet langer als structurerend principe, integendeel: het subject is juist actief uit de teksten weggeschreven. Des te opvallender is dan dat beide auteurs hun eigen geboortedatum in deze subjectloze tekstlandschappen hebben opgenomen. Aangezien deze twee gegevens op gespannen voet staan met elkaar, roept die spanning als vanzelf de vraag op welke status het subject in beide werken heeft, en het antwoord op die vraag heeft weer zijn weerslag op de vraag in hoeverre beide werken te lezen zijn als autobiografie.

De autobiografische impuls waaruit het noemen van de geboortedatum in *Kaleidiafragmenten* voortkomt leidt naar een 'autobiografisch moment', maar niet tot een autobiografisch narratief; de datum geldt eerder als een manier om het subject aanwezig te stellen als iets onontcijferbaars en verzegelds. *Kaleidiafragmenten* is niet zozeer een poging om een alternatieve autobiografische vorm tot stand te brengen maar een ontmanteling van het genre, een anti-vorm waarin tekstuele conventies versplinteren. Er lijkt in het boek een aporie van de autobiografie op te treden: het is autobiografisch schrijven voorbij de grens van de autobiografie.

Waar de geboortedatum in *Kaleidiafragmenten* een zeldzaam autobiografisch element is dat ertoe heeft geleid dat het fragment waarin die voorkomt in de receptie een geprivilegieerde status heeft gekregen, is de geboortedatum in Mettes' 'N30' minder uitzonderlijk als autobiografisch element. Het veelvuldig noemen van de naam 'Jeroen Mettes', geheel of gedeeltelijk, en de vele 'ikken' die als instabiele betekenaars fungeren, kunnen gelden als twee retorische tropen die een autobiografische lezing van 'N30' faciliteren. Mettes voert in 'N30' een combinatie op van de utopische gemeenschap waarin nog slechts directe aanspreekvormen resteren en – als tegenhanger daarvan – talloze door culturele connotaties overwoekerde namen die juist geen verbinding met elkaar of de wereld hebben. De autobiografische momenten treden juist op tussen deze twee retorische tropen.

Het vertrekpunt was weliswaar het voorkomen van de geboortedatum in beide subjectloze teksten, maar die data functioneren niet helemaal op dezelfde manier. Beide teksten frustreren het autobiografische genre, maar ze doen dat op een verschillende wijze. Vogelaar gebruikt de geboortedatum om het subject als onontcijferbaar te poneren, terwijl de datum bij Mettes is ingebed in een sequentie van autobiografische momenten, die uiteindelijk ongrijpbaar blijken te zijn: het autobiografische verschijnt nog slechts als het autobiografische.

Literatuur

BARTHES 2012

R. Barthes, *How to Live Together*. New York, Columbia University Press, 2012.

BAX 2014

S. Bax, 'Schrijven in fragmenten: Jacques [sic] Firmin Vogelaar, *Kaleidiafragmenten*', in: R. Hongings, L. Jensen & O. van Marion (red.), *Schokkende boeken*. Hilversum, Verloren, 2014, 257-264.

BOONE 2020

B. Boone, 'Gay Language as Political Praxis: The Poetry of Frank 'O'Hara', in: *Dismembered. Poems, Stories and Essays.* New York, Nightboat Books, 2020.

BROUWERS 2017

J. Brouwers, *De laatste deur* (herziene editie). Amsterdam, Atlas Contact, 2017.

DE MAN 1979

P. De Man, 'Autobiography as De-facement', in: *Comparative Literature*, 94, 5, 1979, 919-930.

DERRIDA 1991

J. Derrida, *Sjibbolet voor Paul Celan*. Vertaald door G. Groot. Leuven, Garant, 1991.

KRIPKE 1980

S.A. Kripke, *Naming and Necessity*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1980.

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

MERTENS 1991
A. Mertens, *Sluiproutes en dwaalwegen: aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes, 1991.

OOSTERHOFF 2015
T. Oosterhoff, 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt mij niet), *Terras*, 9, 2015, 63-75.

PERLOFF 1998
M. Perloff, 'The Portrait of the Language Poet as Autobiographer: Ron Silliman's *Under Albany*', in: T.A. Vogeler (red.), *Quarry West: Ron Silliman and the A*L*P*H*A*B*E*T.* 34, 1998, 167-181.

ROVERS 2018
D. Rovers, *Bakvis: een leesautobiografie*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2018.

SCHOORL 2011
J. Schoorl, 'Onvoltooide leegte', in: *de Volkskrant,* 7-6-2011.

VITSE 2007
S. Vitse. *Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in poststructuralisme, ander proza en postmodern proza*. Brussel, VUB, 2007. [proefschrift]

VITSE 2012
S. Vitse, '"Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke?" Over poëzie en poëtica van Jeroen Mettes', in: *DW B*, 4, 2012, 602-609.

VOGELAAR 1970A
J.F. Vogelaar. *Kaleidiafragmenten*, Amsterdam, Meulenhoff, 1970.

VOGELAAR 1970B
J.F. Vogelaar, 'Dankwoord uitgesproken door Jacques [sic] Firmin Vogelaar, nadat hem door prof. H.A. Gomperts in de jaarvergadering van de Maatschappij der Ned. Letterkunde op 30 juni 1970 de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs werd overhandigd', (niet gepubliceerd, collectie Literatuurmuseum, Den Haag).

VOGELAAR 2007
J.F. Vogelaar. 'Teken in op de oorlog', in: *De Groene Amsterdammer*, 13-7-2007.

VRIEZEN 2016
S. Vriezen, *Netwerk in eclips*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016.

NOTEN

1. Sven Vitse deed een voorzet voor een mogelijke poëticale vergelijking – inclusief valkuil – in *Dietsche Warande en Belfort*: 'Een minder welwillende lezer zou Mettes' poëtica kunnen opvatten (en platslaan) als een terugkeer naar een laatmoderne positie, die een restant van avant-gardistische strijdbaarheid combineert met een krachtige intuïtie van ontluikend poststructuralisme. Mettes als *le nouveau* Vogelaar, kortom. Dat zou, hoewel wellicht onbedoeld, een mooi compliment aan Mettes' adres zijn, maar het zou voorbijgaan aan Mettes' paradoxale positie "na" het postmodernisme.' (Vitse 2012, 605)
2. Mertens probeert van '3 sept.' behalve een autobiografisch spoor ook een genererend principe van andere tekstfragmenten te maken en suggereert dat 'allerlei fragmenten van schrifturen, die op die septemberdag van 1969 zijn gepubliceerd' (1991, 99) in *Kaleidiafragmenten* terug te vinden zijn. Het enige voorbeeld dat hij daarvan geeft is de troonrede van 1969, die volgens hem op 2 september zou zijn uitgesproken. Dat is strikt gesproken dus geen fragment van 'die septemberdag' en bovendien vindt de opening van het parlementaire jaar niet op de eerste maar derde dinsdag van september plaats – ook in 1969. Andere teksten die zouden dateren van 3 september 1969 noemt hij niet en het lijkt ook niet eenvoudig om die te traceren.
3. Zie voor een uitgebreide bespreking van de invloed van deze tekst op Vogelaar het proefschrift *Een woestijn die de stad verpulvert* van Sven Vitse (2007, 328-337).
4. 'Niet zelden past de gestolen zin zich aan aan de paragraaf waarin hij terechtkomt. Ik vervang soms bijna willekeurig woorden' (Mettes 2011b 349).
5. De volgende passage kan ook langs die lijn worden geïnterpreteerd: 'De afgeleefden rekenen af, de *genen* die het niet gehaald hebben – hethadzomooikunnenzijn (als bv AB in nov. 1943 savons niet meer was thuisgekomen: ongeluk misrekening vergissing misverstand…' (1). AB zou kunnen verwijzen naar de vader of moeder van Jacq Vogelaar, die als Frans Broers ter wereld kwam. Hier wordt dus niet de geboorte 'herinnerd' en ook niet de verwekking, maar de mogelijkheid dat de verwekking nooit had plaatsgevonden – een nog groter, eindeloos gat. Het niet sluiten van de haakjes in deze zin markeert overigens ook een beginpunt dat niet wordt ingelost of afgesloten.
6. Ongetwijfeld zijn er nog meer passages met een autobiografische achtergrond. Zo schreef Vogelaar in 2007 over de in *Kaleidiafragmenten* opgesomde reeks 'Oorlogsbelevenissen in het Nederlands taalgebied': 'Voor de rest van mijn leven ben ik meer dan alleen literair gevormd door een serie die als volgt werd aangekondigd: "Iedereen kan zich deze kostbare werken veroorloven door de bijzondere manier waarop ze verschijnen. In 100 week-afleveringen van 32 pagina's elk. De prijs per aflevering is *f* 1,25 (bij abonnement) of *f* 1,50 (losgekocht). Voor mensen van gisteren, die het alleen weten van horen zeggen. Stuur de bon in: "Ik wil graag kennismaken met de oorlog". Het abonnement kreeg ik in ruil voor mijn album met sportplaatjes van Blue Band – een gezinsdrama' (Vogelaar 2007, z.p.). In *Kaleidiafragmenten* ontbreekt de retorische inbedding om hier op tekstueel niveau een 'autobiografisch moment' in te kunnen lezen. In zijn algemeenheid kan wel gesteld worden dat *Kaleidiafragmenten*, zoals wellicht alle collageteksten, vooral ook een leesautobiografie is.
7. De zin met Mettes' verjaardag wordt geciteerd door Jeroen Brouwers in *De laatste deur*, en ook Sven Vitse refereert er kort aan: 'Het is allerminst mijn bedoeling om het gedicht te reduceren tot de subjectieve expressie van de dichter, laat staan om het "ik" in deze zinnen gelijk te stellen aan die dichter (hoewel het "ik" in ten minste één zin dezelfde geboortedag

heeft als Jeroen Mettes)' (Vitse 2012 607). Brouwers schrikt er minder voor terug om 'N30' te lezen als een subjectieve expressie, wat past bij de biografische inzet van *De laatste deur*. Overigens meent Brouwers dat allusies op zelfmoord in 'N30' 'niet al te veel, noch te nadrukkelijk' voorkomen, terwijl Vitse zelfmoord juist noemt als een van de duidelijk te onderscheiden motieven in het 'anti-thematische' 'N30' (Vitse 2012, 607; Brouwers 2017, 581-590).

8. De naam uit deze categorie die het vaakst valt is 'Sonja'. In een biografisch *Volkskrant*-artikel over Mettes wordt inderdaad verwezen naar een geliefde met die naam (Schoorl, *Volkskrant* 7 juni 2011). De naam 'Sonja' komt vijf keer voor in 'N30' – even vaak als 'Che Guevara', 'Stalin' en 'Hitler'; alleen 'Jeroen Mettes' komt vaker voor.

9. Dat 'werelds' zeker niet verward moet worden met universeel, wordt geïllustreerd door de lezing van 'N30' door Thị Mai Nguyên en Obe Alkema, die respectievelijk naar voren halen dat er in 'N30' geen contrapunt is voor witheid en heteroseksualiteit. Een soortgelijke observatie deed Marjorie Perloff over de poëzie van Ron Silliman, aan wiens werk Mettes schatplichtig is: 'Even such seemingly neutral statements as "My turn to cook" give Albany away as a man's poem: woman's "turn to cook," let's remember, is not an item of interest since it's always woman's turn.' (Perloff 1998, 172)

‘Poëzie = vluchtwetenschap’

Suïcidale vluchtlijnen in het werk van Jeroen Mettes

Hans Demeyer

Alsof het een mening is, schrijft Jeroen Mettes: ‘Ik ben natuurlijk helemaal voor verzet tegen het heden’ (2011a, 78).[1] Wie naar deze affirmatie van de negatie handelt en ze niet enkel als een mening reflexief gebruikt om een kritische individualiteit uit te drukken, kan zijn energievoorraad uitputten. In een blogpost die de vrijheid van meningsuiting veeleer als een controlemiddel dan een verworven vrijheid behandelt, lezen we een kleine maand later: ‘Verzet verzwakt het individu, niet de omgeving’ (105). Hoewel Mettes’ vitaliteit in de circuits van de Nederlandstalige poëziekritiek en literatuur heeft gebracht, is deze uitspraak slechts één van de zovele in zijn werk die in het licht van zijn zelfgekozen dood na jarenlange worsteling met depressies een spookachtige bijklank verkrijgt. Wie spoken wil bezweren, kan een diagnose stellen: ‘Menig recensent koos suïcide nadrukkelijk als leesingang, vaak zelfs als consequentie van Mettes’ ambitie: wie zo absoluut denkt, brengt zichzelf in gevaar of bewandelt een doodlopende weg’ (Sonnenschein 2016, 252). Of de recensent kan aan het romantiseren slaan: de zelfmoord verleent authenticiteit aan de inzet van het werk (bijv. Demeyer 2011).

Willen we trouw blijven aan een verzet tegen het heden, dan mogen we het spook echter niet opgeven. Dat spook omvat enerzijds de irriterende spijt dat Mettes’ intelligentie er niet meer is om die strijd verder te zetten, en anderzijds de rusteloze anticipatie op een andere toekomst die als een belofte in zijn werk besloten ligt.[2] Mettes’ werk presenteert immers een vluchtlijn die zich wil onttrekken aan een heden dat hij – en velen met hem – als verstikkend, onrechtvaardig en zowel mentaal als fysiek gewelddadig ervaart. Mijn rusteloosheid vertaalt zich in deze bijdrage – paradoxaal misschien – in een ongeduldige vermoeidheid met enkele strekkingen binnen Mettes’ poëtica die mij niet langer productief lijken: de focus op ontologie en singulariteit, de ethiek van het alleropenste, de ontkenning van een zelf dat in een grijze zone de mogelijkheid tot *agency* heeft. Anders dan bij de verschijning vind ik het lezen van het nagelaten werk nu minder begeesterend en draagt het veeleer bij tot mijn gevoelens van wat Ann Cvetkovic (2012) als politieke depressie omschrijft: het gevoel dat bepaalde politieke reacties, waaronder kritische analyses, niet langer een invloed heb-

ben om de wereld noch ons gemoed te verbeteren. Net zoals de dichter hoopt 'dat er iets weggemaaid is' met (het schrijven/lezen van) 'N30', wil ik hier iets wegmaaien zodat er tevens '[n]ieuwe, frisse spoken' kunnen 'komen' (2011a, 113).

Mijn terughoudendheid sluit aan bij Samuel Vriezens 'structurele twijfels (…) bij Mettes' verlangen naar een totale immanentie gekoppeld aan een uitvegen van de subjectiviteit' (Vriezen 2016, 327). In lijn met de biografische insteek van zijn essay 'Andere leegtes' vergelijkt hij deze drang met 'een doodsverlangen' (327).[3] De filosofie van Deleuze & Guattari over de vluchtlijn biedt echter een mogelijkheid om Mettes' verlangen als een bredere kritische tendens te lezen. Hoewel zij vluchtlijnen immers eerst positief presenteren als 'une sorte de mutation, de création (…) dans le tissu même de la réalité sociale' (Deleuze & Guattari 1980, 279), kennen deze lijnen andere gevaren dan die van een (onvermijdelijke) reterritorialisering. Hun voornaamste gevaar is dat zij iets vernietigends en zelfs suïcidaals hebben:

> que la ligne de fuite franchisse le mur, qu'elle sorte des trous noirs, mais que, au lieu de se connecter avec d'autres lignes et d'augmenter ses valences à chaque fois, *elle ne tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d'abolition*. (280)

Dit verlangen naar destructie zetten Deleuze & Guattari expliciet af van een innerlijke doodsdrift: 'Il n'y a pas de pulsion interne dans le désir, il n'y a que des agencements. Le désir est toujours agencé, et il est ce que l'agencement le determine à être' (280). Het concept van de vluchtlijn biedt met andere woorden de mogelijkheid om de vernietigingsdrang niet psychologisch te lezen maar als een resultaat van het geheel aan omstandigheden waarin de vluchtlijn zich bevindt: het gaat om de assemblage [*agencement*] van onder meer historische context, academische en kritische coördinaten en de politieke situatie die het verlangen vorm en richting geven. Suïcide is daarbij niet louter de uitwissing van het zelf, maar de uitdoving en vernietiging van het verlangen als datgene wat het sociale produceert.[4] De zogenaamde 'micro-politique' die de Franse denkers in het negende plateau van *Mille plateaux* (1980) voorstaan wil 'de faire des cartes et de tirer des lignes' (277). Als '[p]oëzie = vluchtwetenschap' (Mettes 2011a, 356), dan gaat het erom de politieke lijnen en zijn gevaren in kaart te brengen. Zo hoop ik te kunnen aantonen hoe de vluchtlijnen van Mettes' kritische en poëtische werk kunnen transformeren tot suïcidale lijnen.

Het micro-fascime van kapitalistisch realisme

In een interview met Antonio Negri, opgenomen in *Pourparlers* (1990), zegt Gilles Deleuze:

> Croire au monde, c'est ce qui nous manqué le plus; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. (1990, 239)

Deze passage biedt een ingang tot zowel de context als de inzet van Mettes' werk. Voor hem moet poëzie immers nooit een bevestiging zijn van de wereld zoals die is, maar van 'de wereld als ons werk, ons verlangen' (2011a, 312-13). In navolging van Deleuze & Guattari in *L'Anti-Oedipe* (1972) vat Mettes het verlangen niet op als gebrek, maar 'als de eeuwige mogelijkheid van nieuwe verbindingen en een andere wereld' (313). Van daaruit volgt Mettes' opvatting van het gedicht als een singuliere gebeurtenis die telkens weer een nieuwe tijdruimte creëert: 'Poëzie hoort, denk ik, iets NIEUWS te produceren, niet één keer (als noviteit), maar "news that stays news"' (63). Niet het nieuwe van de mode dus, maar het nieuwe dat zich niet laat herleiden tot vroegere herkenbare vormen. Mettes draagt dit idee uit in een wereld waarin het geloof in het nieuwe als de mogelijkheid van een andere wereld nagenoeg ontbreekt. De jaren negentig, het eerste decennium van het einde van de geschiedenis, betekenen voor hem 'een schijnbaar totale uitdoving van sociaal verlangen' (344). In de toen heersende ideologische consensus werd het heden opgevat als de beste der mogelijke werelden. Emancipatoire ideeën werden overbodig verklaard waardoor de toekomst slechts nog bestond als de verderzetting en expansie van het heden: 'De toekomst als Heden 3.1, 95, 2000, XP, etcetera' (227).

De Britse cultuurcriticus Mark Fisher spreekt in dat verband van 'capitalist realism' als het dominante genre dat ons neoliberale tijdperk kenmerkt: 'the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it' (2009, 2). Hiermee gaat een affectieve onderworpenheid gepaard die zich uit in een 'identificatie van realisme en cynisme' (Mettes 2011a, 112). Men plooit zich naar de wereld zoals die is, terwijl sociale verbeelding en utopisch denken zijn opgeslokt door de slagzin die intussen een ontologische status geniet: 'There is no alternative'. Dit frustreert de creatie van nieuwheid. Fisher spreekt van 'the sheer persistence of recognisable forms' (2014, 7). Het is niet langer het geval dat er een subversie van bekende artistieke vormen plaatsvindt (deterritorialisering) die vervolgens in de traditie geïncorporeerd worden (reterritorialisering). Nu zijn verlangens ge*pre*corporeerd: 'the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture' (Fisher 2009, 9). Zelfs het alternatieve en het onafhankelijke zijn een herhaling van vroegere rebellerende gebaren en zijn daardoor een deel van de mainstream geworden. Het gaat om een cultuur van (repressieve) tolerantie waarin diversiteit gevierd wordt.

In termen van de micropolitiek van Deleuze & Guattari zouden we in verband met kapitalistisch realisme kunnen spreken van een vorm van micro-fascisme: 'Il n'y a que le micro-fascisme pour donner une réponse à la question globale: pourquoi le désir désire-t-il sa propre répression, comment peut-il désirer sa répression?' (Deleuze & Guattari 1980, 262) Het fascisme – dat hier niet louter in zijn historische en nationalistische vorm moet worden begrepen – situeren zij niet als een molaire lijn op macroniveau, maar als moleculaire lijn op microniveau. Die eerste lijnen zorgen voor een harde segmentering in bijvoorbeeld binaire of lineaire segmentering (man-vrouw, adolescentie-volwassenheid), terwijl de meer soepele microlijnen van stromen, bewegingen en wordingen zich daaronder bevinden. Deze molaire en moleculaire lijnen vinden tegelijk plaats en zijn telkens met elkaar verweven: 'Un métier, c'est un segment dur, mais aussi qu'est-ce qui passe là-dessous, quelles connexions, quelles attirances et répulsions qui ne coïncident pas avec les segments' (Deleuze & Parnet 1996, 152). Elk individu, elke groep en elke maatschappij bestaat uit zowel molaire als moleculaire lijnen die elkaar wederzijds bepalen. De volwassen mannelijke dichter is molair 'wit', 'man' en 'dichter', maar deze territoria bakenen niet zijn gehele bestaan af. Moleculaire wordingen, verlangens en perverteringen vinden tegelijk plaats waarbij de grenzen met bijvoorbeeld vrouw en prozaïst worden verstoord.

Deleuze & Guattari situeren het fascisme op microniveau omdat het fascisme 'un mouvement de masse' is (Deleuze & Guattari 1980, 262) en de massa is wat zich bevindt onder de macrosegmentaties van bijvoorbeeld klasse, gender, ras, ethniciteit, etc. Het gaat hierbij niet om een ideologische verlokking, een passief ondergaan of een actieve wil naar onderdrukking, maar om de manier waarop het verlangen gemaakt is door 'micro-formations qui façonnent déjà les postures, les attitudes, les perceptions, les anticipations, les sémiotiques, etc.' (262). In verband met het kapitalistische realisme bestaat het micro-fascisme erin dat het verlangen zich vormt als een affectieve berusting in de kapitalistische maatschappij en een culturele tolerantie die het subversieve onschadelijk maakt. Dat zorgt voor de voortdurende verderzetting en herhaling van de macro- en microsegmentering van die wereld.

Om hieraan te ontkomen moet een moleculaire beweging een zodanige intensiteit bevatten dat zij een vluchtlijn wordt die zich aan de segmentering onttrekt. In navolging van de socioloog Gabriel Tarde stellen Deleuze & Guattari dat elke stroom op het moleculaire niveau opgebouwd is uit geloof en verlangen: 'un flux est toujours de croyance et de désir' (267). Aan overtuiging en verlangen in de wereld ontbreekt het echter in tijden van kapitalistisch realisme. Zo schrijft Mettes: 'het is niet zozeer het vermeende gebrek aan verbeelding of idealen (mensenrechten zijn idealen), maar een fundamenteel gebrek aan verlangen (mensenrechten zijn geen verlangens) waar wij aan lijden' (2011a, 345). Welke methode hanteert Mettes om deze opnieuw in de wereld te brengen en op welk punt wordt die intensiteit van moleculair verlangen een

vluchtlijn die zichzelf vernietigt? Mijn focus ligt daarbij in de eerste plaats op Mettes' poëtica en hoe die vorm krijgt in eerst zijn kritisch en daarna zijn poëtisch werk.

Contra 'wat is'

'Mettes is een dichter die overal nee op wil zeggen, maar dan toch weer een weg vindt om ja te zeggen, tegen beter weten in' (2018, z.p.), stelt Fiep van Bodegom gevat. Dat geldt evengoed voor Mettes de criticus. Hoewel hij finaal de wereld als ons verlangen wil affirmeren, volgt zijn kritiek meestal een negatiemodel (Demeyer & Vitse 2014). Volgens dat model legitimeert de literatuur zich in haar weigering de gegeven werkelijkheid te aanvaarden. Met Adorno in de hand schrijft Mettes: 'een gedicht is zo sterk als de mate waarin het aan de heersende ideologie weet te ontsnappen' (Mettes 2011a, 304). Veel van Mettes' kritieken vallen vervolgens te lezen als een ontmaskering van de manier waarop 'de onderliggende strekking van contemporaine poëzie aansluit bij – of een aanvulling is op – de politieke status-quo' (Bluijs & Ieven 2018, 27). Hoewel zij de merites ervan erkent, stelt Eve Kosofsky Sedgwick ook vragen bij een dergelijke paranoïde leespraktijk, waarbij de kritiek erop gericht is verhulde machtsstructuren of ideologische aannames te ontbloten als een eerste en noodzakelijke stap tot hun ontbinding (2003, 123-151). Volgens haar leidt deze methode tot de weinig behulpzame conceptuele bifurcatie tussen het repressieve hegemoniale als 'the status quo (i.e. everything that *is*)' en de subversieve bevrijding als 'a purely negative relation to that' (12). Het gaat om een reïficatie van de status-quo die slechts nog aanvaard of verworpen kan worden. Dat beperkt in sterke mate de mogelijkheden voor gedichten om überhaupt iets van de status-quo ongedaan te maken. Dat is niet in het minst het geval omdat de bewustwording van deze machtsverhoudingen niet noodzakelijk leidt tot 'any specific train of epistemological or narrative consequences' (124). Zoals we zullen zien, gaat Mettes (daarom?) tevens voorbij aan elk narratief en epistemologie.

Een dergelijke extreme tweedeling, waarbij elk van de polen van substantie wordt ontdaan, is sterk aanwezig in Mettes' werk. Met Blanchot wil hij 'de ander van alle werelden' schrijven: 'de wereld niet als wat "er is", maar wat dringt naar een ontsnapping aan wat "is"' (2011a, 347). Deze grondstelling motiveert in zijn poëtica de preoccupatie met het nieuwe. De poëzie moet steeds een 'tendens naar vormloosheid' of tot 'chaos' demonstreren (63-64) want deze vormt de conditie voor de creatie van 'het absoluut nieuwe' (64). Louter 'vorm' beschouwt hij immers als:

> de HERKENBARE ordening van elementen […]: het reproduceert wat we al kennen: onszelf, onze aannames, de wereld waar we vandaan komen. 'De werkelijkheid' lijkt me een ander woord voor herkenbaarheid; zij kan als werkelijkheid dus niets nieuws, niets chaotisch bevatten. (63)

Tevens verklaart deze tweedeling Mettes' principiële verzet tegen troost (37). De troost zorgt immers voor een assimilatie van het gedicht tot een herkenbare subjectieve emotie en zodoende tot een terugkeer naar de Vorm die gelijk is aan 'wat is'.

De aanvaarding van de orde – een falen in het verzet tegen het heden – ziet Mettes tevens werkzaam in twee dominante postmoderne poëtica's, met name die van de verwondering en die van de verstoorde lezer. Beide bezitten een '*reactionair* verlangen' – een 'verlangen naar het einde van het verlangen' (297). Het wil zijn einde vinden in een orde, en niet langer zoeken naar het Nieuwe. Zorgt de verwonderingspoëtica voor een 'epifanische consumptie' (297) die de 'extatische acceptatie van het dagelijkse leven' (312) impliceert, dan maakt de 'sublieme ontregeling' de lezer louter 'bewust van de regels en garandeert daarmee hun transcendente status' (309-310). Voor Mettes houdt deze transcendentie een einde van het verlangen in omdat ze een orde bevestigt. Een gedicht kan daarvan afwijken, maar er is niet langer de mogelijkheid om tot een geheel andere ordening te komen. Wie leest met de transcendente regels als gids kan niet zien hoe een gedicht singulier is en mogelijk iets nieuws brengt.

Een vergelijkbaar idee is vervat in Mettes' discussie van het werk van Dirk van Bastelaere. De literaire regels zijn daar vervangen door de limiet of de grens in het algemeen, en nu zorgt niet de ontregeling maar de ironie voor een bewustzijn van die grenzen. Van Bastelaeres gebruik van ironie zorgt ervoor dat het Buiten, datgene wat fundamenteel anders is maar niettemin overal ontologisch aanwezig is *in* de wereld, geëxternaliseerd en gerepresenteerd wordt als een limiet waartegenover de ironicus zich plaatst en waarvan hij zich distantieert. Zodoende worden de grenzen van de orde opnieuw bevestigd: 'Dat is ook de fundamentele beperking van ironie als "transgressief" of "kritisch" stijlfiguur. De grens kan sowieso nooit worden overschreden omdat hij de overschrijding reeds vooronderstelt' (332). Wat daaraan voorbij ligt is voor Van Bastelaere de psychose en de dood. Voor Mettes is deze aanvaarding van de grens niet voldoende ethisch.

Voor Mettes is het Buiten een 'immanente limiet' die niet afgrenst en niet de werkelijkheid als herkenbare vorm bevestigt. Deze limiet zorgt met andere woorden voor de genoemde tendens naar vormloosheid. Daarvoor wordt vertrokken vanuit de Vorm als 'wat is', maar het gedicht tracht aan die molaire segmentering voorbij te gaan en een vlucht te creëren:

> Zou het dan ook niet kunnen zijn dat zodra taal losgekoppeld raakt van elke specifieke gedachte, van elke ironie, elk zelfbewustzijn, zij uiteindelijk *zelf* begint te denken? Met andere woorden: dat er iets *nieuws* ontstaat, een gedicht als onvoorspelbare doorbraak van het Buiten? (340)

In zijn affirmatie van het verlangen moet het gedicht voorbij gaan aan al 'wat is' zodat het Buiten beleefd wordt 'als woestijn, dat wil zeggen: als de vlakte waartoe alles gere-

duceerd wordt, maar waarop ook nieuwe bestaansmogelijkheden gearticuleerd kunnen worden' (336). Het gedicht dat Mettes voor ogen heeft, creëert een moment van 'suspensie' van de 'symbolische coördinaten' (340) dat zich op een ontologisch niveau realiseert en niet op het niveau van de representatie.

Deze affirmatie komt echter met een risico. Elke moleculaire vlucht moet immers een koppeling maken met andere molaire segmenteringen en moleculaire stromen om zich te onttrekken aan een zekere molaire segmentering: 'les fuites et les mouvements moléculaires ne seraient rien s'ils ne repassaient par les organisations molaires, et ne remaniaient leurs segments, leur distributions binaires de sexes, de classes, de partis' (Deleuze & Guattari 1980, 264). Kan een vluchtlijn niet op die manier aan intensiteit winnen, dan bestaat de kans op domesticatie en kolonisatie van het molaire segment waaraan ze zich wou onttrekken. Maar tevens bestaat de kans dat de vluchtlijn een dergelijke intensiteit bevat dat ze zichzelf opslokt als een zwart gat: een intensiteit die het molaire en moleculaire in zich zuigt. Dit risico bespeur ik in Mettes' voorkeur voor de opheffing van het symbolische als een goed in zichzelf. Mettes wil zich met het gedicht in de chaos van het Buiten storten, maar wat daarna volgt onttrekt zich aan sturing. In de woestijn van het Buiten kunnen zich nieuwe bestaansmogelijkheden articuleren, maar tevens kunnen de psychose en de dood er volgen.

Een vergelijkbaar probleem stelt zich wanneer Mettes het gedicht beschouwt vanuit de verantwoordelijkheid van de lezer. Wil poëzie bestaan dan moet de lezer daartoe de beslissing nemen. Die is echter tegelijk 'niets minder dan de oplossing van de lezer qua transcendent subject – persoonlijk, professioneel, conventioneel, etcetera – in het gedicht' (312). De lezer wordt een functie van het gedicht en komt terecht in een suspensie: 'een val in het besluiteloze en onbeslisbare' (312). Net zoals het subject zich als subject opheft in het Buiten (en niet zoals de ironicus er zich tegenover plaatst), heft de lezer zich op in het ritme: 'waar zijn we als we lezen? We pulseren in het ritme van het gedicht, en dat is alles' (312). Ook dit ritme komt met een verzet tegen de wereld als al 'wat is' en brengt ons elders:

> De bezwerende, quasi-magische kracht van ritme voert ons juist weg uit de wereld, voor zover die er een van voorstellingen is, en transporteert ons niet zozeer naar een andere (fantasie)wereld, maar naar "de ander van alle werelden" (...). Dit is de non-wereld van ritme, die geen ruimtelijke afmetingen heeft en 'waarin' de tijd niet verstrijkt; er is geen 'hier', maar toch zijn we er, als we lezen of luisteren. (259)

Dit ritme bevindt zich, net als het immer aanwezige Buiten, op het ontologische niveau: we worden immers deel van het ritme telkens wanneer we lezen. Maar waarheen het ritme ons voert buiten de suspensie en met welke bestaansvormen het zich vervolgens opnieuw koppelt is wederom onduidelijk. Mettes wil het gebrek aan fundamenteel verlangen remediëren maar door geen wegen aan te duiden waarlangs dat

verlangen zich moet vormen, bewegen en ontwikkelen, bestaat de kans dat het verlangen doodloopt. Een vergelijkbaar probleem valt te diagnosticeren in 'N30' en diens poëtica.

Walging

Walging, 'le grand Dégoût', is de naam die Deleuze & Guattari reserveren voor het gevaar dat inherent is aan de vluchtlijn (1980, 277). Dat gevoel plaatst Mettes centraal in zijn poëtica bij 'N30': 'Tegen het abstract universalisme van de markt ("globalisme"): concrete walging, een positieve manier om "Nee" te zeggen. Bovendien is walging een bijzonder *totale* stemming, die uiteindelijk de hele wereld betreft' (2011a, 354). We herkennen hier Mettes' methode van de negatie die een affirmatie biedt. Niet louter een fysieke reactie van weerzin, spreekt walging tevens een moreel oordeel uit: 'dit valt niet te verdragen'. Door zich te onttrekken van het object dat het lichaam dreigt te besmetten, maakt walging een positieve keuze voor een (hiërarchische) orde waarin dat object geen plaats heeft. Walging maakt een beweging richting puurheid: 'disgust puts us to the burden of cleansing and purifying' (Miller 1997, 26).

Mettes begreep gevoel als 'weerstand, niets innerlijks, maar de druk op de huid van buiten' (Mettes 2011a, 261). Walging valt dan te begrijpen als een vorm van weerstand tegen de wereld die zich op een intens ondraaglijke wijze aan- en opdringt: 'In such an intensification the objects seem to have us "in their grip", and to be moving towards us in how they impress upon us, an impression that requires us to pull away, with an urgency that can be undoing' (Ahmed 2014, 84). Walging uit dan wel een verlangen naar een zekere puurheid, ze legt tegelijk getuigenis af van de manier waarop het lichaam gecontamineerd is: 'Disgust never allows us to escape clean' (Miller 1997, 204-205). Net zoals de vieze smaak blijft hangen nadat we een walgelijk stuk voedsel hebben uitgespuwd, zo laat het geweld en de schade van de wereld een residu achter in het lichaam.

In 'N30' tracht Mettes af te stoten door te incorporeren en zich in te laten met wat walgelijk is. Een dergelijke ambivalentie zit vervat in walging doordat ze steeds verwikkeld is in een verlangen naar de weerzinwekkende objecten (Ahmed 2014, 84; Miller 1997, x; Ngai 2005, 335). Dat geldt misschien des te meer voor het heden dat Mettes als basismateriaal neemt voor 'N30'; een heden waarin de publieke ruimte steeds meer gelijk is komen te staan aan een consumptiemarkt vol objecten die vragen om begeerte en opname (Mettes 2011a, 60).[5] Het is tegen een dergelijke kapitalistisch realistische cultuur die alles gelaten tolereert en even (on)interessant of (on)aantrekkelijk vindt dat de totale stemming van walging kan dienen als een uiting van intolerantie en (affirmatieve) negatie. 'N30' valt op die manier te lezen als 'the disgust

of surfeiting desire' (Ngai 2005, 352). 'N30' neemt alles op om alles af te scheiden: 'Als de tijdsgeest bestaat probeer ik er geen beeld van te geven, maar er iets van ongedaan te maken door een monument uit haar eigen excrement binnen haar grenzen op te trekken' (Mettes 2011a, 353).[6] Dat valt te lezen als een vlucht die de segmenteringen van de tijdsgeest wil tenietdoen, maar waartoe leidt deze vlucht?

In het hoofdstuk 'Percept, affect et concept' (1991, 154-181) vatten Deleuze & Guattari het kunstwerk evenzeer op als 'un *monument*' (158). Dat monument dient niet om een verleden te celebreren; veeleer is het 'un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre' (158). Een dergelijk blok van sensaties bestaat uit affecten en percepten. Die vormen de 'objectieve' tegenhanger van subjectieve gewaarwordingen (affecties) en waarnemingen (percepties) zoals die door en in het kunstmateriaal vormgegeven en bewaard worden. Ze zijn autonoom omdat ze zich onttrekken aan degene die ze heeft ervaren en aan de context waarin die ervaring plaatsvond. Op een vergelijkbare manier beschouwt Mettes 'N30' als samengesteld uit 'blokken ritmisch samengetrokken sociaal materiaal' (Mettes 2011a, 353). Door het gebruik van de 'non-sequitur' als basiseenheid van compositie wil Mettes de zin onttrekken aan elke vorm van narrativiteit en het sociale of wereldse aspect van een zin beklemtonen. De onttrekking van de zinnen uit hun context maakt een dergelijk blok autonoom: 'Het blok zelf is onpersoonlijk en ahistorisch; het is ontologisch' (353). Het is wederom op het ontologische niveau – en niet op dat van de representatie – dat Mettes de inzet van zijn werk situeert:

> Het gaat er niet om wat dan ook te 'ondermijnen', of om de woedende burgeroorlog te beschrijven, maar sociaal (of zelfs: ontologisch) antagonisme – met al zijn catastrofale en utopische mogelijkheden – te *schrijven* (344).

Zoals Samuel Vriezen terecht opmerkt, leidt dat tot een andere politiek dan die van Mettes de criticus: 'De politiek van "N30" is, anders dan die van de blogger Jeroen Mettes, niet decisionistisch, in zekere zin pre-politiek' (Vriezen 2018, z.p.). Er wordt een beweging gemaakt richting dissensus: 'het gaat erom dat er geheel andere regimes van zichtbaarheid kunnen bestaan, die elkaar niet eens raken' (idem). Niet een andere positie innemen in het dominante politieke regime, maar de creatie van een opening die een doorbraak biedt naar geheel andere mogelijke werelden en gemeenschappen. Zoals Mettes schrijft: 'Een verlangen begint niet met een agenda' (Mettes 2011a, 356); het start met het absolute: 'We willen slechts de wereld' (356).[7]

'N30' valt dan ook in eerste instantie een ethische injunctie toe te schrijven. Niet in de zin van 'leren leven' (356), maar in de zin van een fundamentele openheid tot het andere. Voor Mettes is het 'allerhoogste' het 'alleropenste' (345). Dat lijkt in contrast

te staan met de totale stemming van walging die alles omvat om het net af te stoten en zich ervan af te sluiten. Een dergelijke ambivalentie tussen open- en geslotenheid keert op andere plaatsen terug in de poëtica bij ‘N30’: Mettes schrijft dat ‘politieke poëzie’ te maken heeft met ‘weerzin tegen alles wat een leven in de weg staat, en liefde voor alles wat het waard is liefgehad te worden’ (356), en hij spreekt over de ‘uiteindelijke identiteit van chaos en paradijs’ (354). Tussen opname en walging, weerzin en liefde, chaos en paradijs, ja en nee valt geen onderscheid te maken omdat de aanduiding van het verschil zich al op het niveau van de representatie zou bevinden. De ethiek van het alleropenste wil zich voorbij dergelijke contrasten plaatsen om zich zodoende open te stellen tot ‘andere regimes van zichtbaarheid’. Dat is de hoop van de beweging en de vlucht die het gedicht maakt: ‘Het paradijs is immanent aan een vluchtig verlangen’ (355).

Wat betekent dit voor de micropolitiek? Hoe kunnen we deze poëtica toepassen in een lectuur van ‘N30’? In een lezing die de ethische, pre-politieke leeswijzer van Mettes volgt trekt het gedicht als vlucht(lijn) de molaire segmenteringen en moleculaire stromen met zich mee in een compositie die een kaart trekt waarin de taal komt te haperen en van zichzelf vervreemdt. Een voorbeeld:

> Daar staat ze, onverschillig tegenover haar angst, omdat ze die angst zelf geworden is. Ze belichaamt de huivering en staat doodstil daarin. Mooi, donker. We voelden de regen niet, maar zagen hoe cirkels zich uitbreidden over het water. Ik ben een jonge vrouw met een hoofddoekje (in mijn handen: een kind (in zijn handen: frisdrank)). Wat heeft e-commerce dat ik niet heb? Een nieuwe lente, ambiguïteit. De taal snijdt hysterisch in eigen huid in een wanhopige poging onze relatie te redden. (Mettes 2011b, 23)

Het onderscheid tussen het molaire en het moleculaire lijkt hier niet meer van toepassing. Doordat elke zin een wereld designeert, valt elk woord te beschouwen als de aanduiding van een molair terrein: een wereld is mooi en donker (niet lelijk en licht), een wereld is een moslima met een kind (geen boeddhist met een bejaarde), enzovoort.

Maar evengoed zou je kunnen zeggen dat alles moleculair is geworden. Elke zin (wereld) kan hier evengoed opgevat worden als een beweging, een stroom of microwording die getuigt van ‘une autre politique, un autre temps, une autre individuation’ (Deleuze & Parnet 1996, 152) – van een ‘nieuwe lente, ambiguïteit’. Om welke ‘ik’ gaat het, welke sensaties creëren en worden gecreëerd door de angst, de huivering, de cirkels op het water? Voor elke zin zou je de vraag kunnen stellen welke potentiële kennis en/of relaties de affectieve intensiteiten bezitten.[8] En waarom überhaupt aannemen dat deze zinnen refereren aan de betekenis die er wij doorgaans aan geven? Waarom zouden deze zinnen niet uit een sci-fiverhaal komen waarin een hoofddoek niet religieus is maar regen wel toxisch?

Het afgebakende terrein verwordt tot een chaos, maar dan wel een gecomponeerde chaos. Volgens Deleuze bestrijdt de kunst de chaos om er een visie of sensatie van te geven: 'L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision, si bien qu'il constitue un chaosmos (…), un chaos composé – non pas prévu ni préconçu' (Deleuze & Guattari 1991, 192). Met andere woorden: in een pre-politieke lezing neemt de vluchtlijn de gevestigde coördinaten met zich mee en creëert op die manier een wereld waarover geen beslissing te maken valt. Het gedicht is apersoonlijk en ahistorisch – ontologisch autonoom.

De vraag is of dit kan? Zelfs de meest welwillende critici en lezers van Mettes' werk verraden de openheid waarnaar Mettes streeft door terug te grijpen naar een politiek die decisionistisch wil zijn. Dat veroorzaakt een reterritorialisering. Wie de wereld geeft – hoe versnipperd dan ook – dreigt haar segmenteringen te herhalen. Zoals Johan Sonnenschein schrijft: 'In deze zee van zinnen klampt de lezer zich hoe dan ook vast aan wat hij of zij denkt te herkennen' (2016, 259). De herhaling van die segmenteringen vormt een bedreiging voor het alleropenste.

Zo hekelt Daniël Rovers in zijn essay 'Paradijs' het gebruik van de volgende zin door het Vlaams Fonds voor de Letteren: 'Want pragmatisme en flexibiliteit werken beter dan ideologie en dogma' (Mettes 2011a, 60). Met dit motto wilde het fonds hun aanwezigheid legitimeren op de boekenbeurs in Peking in een jaar waarin China maatregelen nam tegen andersdenkende auteurs. In zijn commentaar meent Rovers de verkeerde, dominant ideologische interpretatie te kunnen scheiden van de juiste kritische inzet ervan: 'Wat in de context van het gedicht als sarcastisch commentaar op de gedepolitiseerde tijdgeest fungeerde, diende hier juist om elke ethische of politieke overweging bij voorbaat te smoren' (2018, 265-66). Een dergelijke beweging gaat in tegen een van de vele geboden die Mettes ons in zijn poëticale tekst meegeeft: 'Het heeft niets te maken met "kritiek" als daarmee bedoeld wordt het vervangen van incorrecte representaties door andere, meer correcte representaties' (2011a, 356). Tegelijk mag Mettes dat dan wel willen, het gedicht zelf heeft geen poot om op te staan om zich tegen wat voor reterritorialiserende interpretatie dan ook te verweren: 'N30' wil zich als een stroom aan de politieke verdeling van het sensibele onttrekken, maar de harde politieke segmenteringen (dominant-subversief, links-rechts, (on)gelijkheid) kunnen niettemin deze stroom weer afbakenen en geleiden.

Evenzo zouden we in de vele zinnen over (seksueel) geweld, oorlog en conflict het paradijs kunnen ervaren, maar waarschijnlijker is dat we deze zinnen zullen neutraliseren door ze ironisch/sarcastisch of kritisch te lezen of dat we ze zullen aanvoelen als een zoveelste aanslag op de verbeelding en als een herhaling van het geweld waaraan ze refereren. Van een dergelijk geweld geven Obe Alkema (2017) en Thị Mai Nguyễn (2017) blijk wanneer zij respectievelijk de heteronormatieve en de witte giftige taal van 'N30' aankaarten. Zij zorgen voor een reterritorialisering op het vlak van gender,

seksualiteit, ras en etniciteit waardoor tevens het territorium van de schrijver, Jeroen Mettes, meer afgegrensd wordt. Dat geeft Nguyễn aan: Mettes 'heeft ervoor gekozen om ergens in een wereld te gaan staan. Waarom schreef hij die zinnen op en niet andere? [...] In het circuleren van taal schuilt beslissing, schuilt subjectiviteit, schuilt verantwoordelijkheid' (2017, 42).

Dat weet Mettes ook: 'Het territorium van de schrijver, zoals dat van iedereen, is een uniek perspectief op een gemeenschappelijke wereld' (2011a, 261). Dat perspectief valt te verbinden met wat Mettes in een blogpost de 'hyperlyriek' van de dichter noemt (205). Daarmee doelt hij op het 'tonaal effect' op een hoger niveau dan de toon van elke individuele zin, en dat effect verbindt hij met een expressie van de attitude die een schrijver heeft ten opzichte van zijn tekst en de wereld. De dood van de Auteur indachtig, is het niettemin best mogelijk om de attitude die Mettes detecteert in de hyperlyriek van Bruce Andrews' 'Dear World' op 'N30' te projecteren: de toon als 'een hysterisering van blanke, heteroseksuele mannelijkheid' (205). Die hysterisering mag het territorium onder druk zetten of verstoren door de inclusie van allerhande andere stemmen maar dat is nog geen teken van het alleropenste. Zoals Lucas Hüsgen (2013) aangeeft zijn allerhande niet-dominante stemmen er niet om zichzelf, maar 'ter ondergraving, hysterisering van een dominant spreken'. In een (onvermijdelijke) politiek decisionistische lezing komen, kortom, alle segmenteringen waaraan de vluchtlijn wilde ontsnappen terug en faalt zijn beweging. Het paradijs is dan toch het zwarte gat: 'Als jullie paradijzen: niets' (2011b, 168).

Ter conclusie

In het werk van Jeroen Mettes zijn vele beschrijvingen en verwijzingen te vinden naar zelfmoord, depressie en een 'seksuele, existentiële en politieke malaise [die] onlosmakelijk met elkaar én met de recente politieke geschiedenis verbonden' zijn (Vitse 2012, 608). Meer algemeen is 'N30' terecht gelezen als een opvoering en kritiek van de depolitisering (Sonnenschein 2016, 255), of een spiegeling van 'het politieke vacuüm' (Bluijs & Ieven 2018, 37) aan het begin van de eenentwintigste eeuw.[9] Hier heb ik veeleer Mettes' poëtica, en de uitdrukking ervan in kritiek en poëzie, willen lezen als een symptoom van dat postpolitieke klimaat of kapitalistisch realisme en willen kijken hoe de vluchtlijnen daarin zelf een suïcidale tendens bezitten.

Dat het politieke verlangen zichzelf slechts kan uiten als het verlangen naar de mogelijkheid van een mogelijkheid is op zichzelf al symptomatisch. Die mogelijkheid ziet Mettes in de andersglobaliseringsbeweging, maar situeert hij in zijn poëtica voornamelijk op het ontologische niveau. Dat is enigszins typerend voor de poststructuralistische theorie waar voortschrijdend filosofisch inzicht op het niveau van de onto-

logie wordt verkocht als wapen van politiek verzet. Zo schrijft Ernesto Laclau over Jacques Derrida's *Spectres de Marx*:

> The illegitimate transition is to think that from [...] an 'ontological' condition in which the openness to the event, to the heterogeneous, to the radically other is constitutive, some kind of ethical injunction to be responsible and to keep oneself open to the heterogeneity of the other necessarily follows. (Laclau 1996, 77)

De deconstructie van Derrida valt niet zonder meer gelijk te schakelen met het immanente verlangen als 'zuivere mogelijkheid' (Mettes 2011a, 313), maar er is een gelijkenis in de benadrukking van openheid en multipliciteit. De ethische injunctie naar openheid is echter niet verzekerd omdat er steeds de mogelijkheid bestaat tot een pervertering, met name de mogelijkheid van een nog vreselijkere toekomst.[10] Mettes is zich hiervan bewust – 'al zijn catastrofale en utopische mogelijkheden' (344, zie boven) – maar trekt daaruit geen consequenties. Mettes zegt tegen alles nee om uiteindelijk ja te zeggen tegen een ultieme mogelijkheid van het andere. Typerend is dan ook de manier waarop Mettes' ethische openheid al snel alles betreft: 'Omdat niets (werelds) op het spel staat, staat alles (de hele wereld) op het spel' (313). Het einde van het kapitalistisch realisme valt niet anders voor te stellen dan als een radicale breuk of revolutie. Zo beschouwd krijgt de enige kans op een andere wereld het karakter van een alternatief Laatste Oordeel.

Mettes' focus op ritme zie ik als een symptoom van de temporaliteit die eigen is aan het kapitalistisch realisme. Die valt immers te begrijpen als een 'slow cancellation of the future' (Fisher 2014, 6-16), of meer algemeen als de reductie van temporaliteit tot het heden (Jameson 2015). Ik gaf eerder aan hoe Mettes de toekomst slechts begreep als een update van het heden, maar tevens valt hier te denken aan de manier waarop zijn hoop op de toekomst 'vooralsnog leeg' (Mettes 2011a, 344) blijft. Het ritme zorgt daarentegen voor een suspensie van de tijdruimtelijke coördinaten en laat ons, in de beste gedichten volgens Mettes, meevoeren in de 'trailers van het onmogelijke' (341). Zo zijn ze gericht op een toekomst, zelfs al zal datgene wat ze aankondigen er nooit zijn.

Verbonden met deze verstoorde temporaliteit is de manier waarop in Mettes' poëtica het subject telkens van elke 'agency' wordt ontdaan. De machteloosheid als gevolg van een kapitalistisch realisme dat het subject veroordeelt tot een cynische aanvaarding van zijn werkelijkheid, wordt opgeheven in de ontbinding en opname in het verlangen. Het subject offert zich op door zich in het gedicht te smijten, 'zoals Empedokles zich in de vulkaan gooide' en zodoende een functie te worden van het verlangen (312). Dat blijft echter een passieve houding. Het gaat er immers om 'beter af te kunnen stemmen op het lawaai van de toekomende wereld' (313). De lezer die vanuit

een opvatting van 'naïeve kritiek' de werkelijkheid als herkenbaarheid verwerpt, kan vervolgens slechts open staan voor de andere werelden die op hen af komen maar kan die niet zelf instigeren. Dat maakt het verzet tegen het heden bij Mettes tot een opgave in beide betekenissen van het woord.

Literatuur

AHMED 2014
S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

ALKEMA 2017
O. Alkema, 'Waarneming, walging, waanzin. Mettese tegendraads gelezen', in: *nY*, 2017, 34, 47-58.

BLUIJS & IEVEN 2018
S. Bluijs & B. Ieven, 'Jeroen Mettes', in: S. Bax e.a. (red.), *Kritisch Literatuur Lexicon van de 21ste eeuw*, 137, 2018, 19-44.

CVETKOVIC 2012
A. Cvetkovic, *Depression: A Public Feeling*. Durham, Duke University Press, 2012.

DELEUZE 1990
G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990.* Parijs, Minuit, 1990.

DELEUZE & GUATTARI 1972
G. Deleuze & F. Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Parijs, Minuit, 1972.

DELEUZE & GUATTARI 1980
G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2.* Parijs, Minuit, 1980.

DELEUZE & GUATTARI 1991
G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosphie?* Parijs, Minuit, 1991.

DELEUZE & PARNET 1996
G. Deleuze & C. Parnet, *Dialogues*. Parijs, Flammarion, 1996.

DEMEYER 2011
H. Demeyer, 'Literatuur als seculier verlangen', in: *Rekto:Verso*, 8-8-2011, geraadpleegd 17-4-2019 op http://18.197.1.103/artikel/literatuur-als-seculier-verlangen-weerstands-beleid-van-jeroen-mettes.

DEMEYER & VITSE 2014
H. Demeyer & S. Vitse, 'Revanche of conflict? Pleidooi voor een agonistische literatuurstudie', in: *Spiegel der letteren*, 56, 4, 2014, 511-538.

FISHER 2009
M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Londen, Zer0 Books, 2009.

FISHER 2014
M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Londen, Zer0 Books, 2014.

HÜSGEN 2013
L. Hüsgen, 'Gemiste guirlandes', in: *n30.nl*, 21-8-2013, geraadpleegd 17-4-2019 op http://n30.nl/blog/gemiste-guirlandes/.

LACLAU 2007
Laclau, Ernesto, *Emancipations*. New York, Verso, 2007 [1996].

METTES 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

METTES 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

MILLER 1998
W.I. Miller, *The Anatomy of Disgust.* Cambridge & Londen, Harvard University Press, 1998.

NGAI 2005
S. Ngai, *Ugly Feelings.* Cambridge & Londen, Harvard University Press, 2005.

ROVERS 2018
D. Rovers, 'Paradijs', in: *Bakvis: een leesautobiografie*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2018, 256-259.

NGUYỄN 2017
T. M. Nguyễn, 'Aantekeningen voor N30x31 // I.M. Jeroen Mettes', in: *nY*, 2017, 34, 41-42.

SEDGWICK 2003
E.K. Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London, Duke University Press, 2003.

SONNENSCHEIN 2016
J. Sonnenschein, 'Eenmansavant-garde. Jeroen Mettes' "N30" als epos van de 21^{e} eeuwwende', in: J. Dera, S. Posman & K. van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium: Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^{e} eeuw.* Nijmegen, Vantilt, 2016, 251-261.

STEWART 2007
K. Stewart, *Ordinary Affects*. Durham, Duke University Press, 2007.

VITSE 2012
S. Vitse, '"Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke?" Over poëzie en poëtia van Jeroen Mettes', in: *DWB*, 157, 4, 2012, 602-609.

VRIEZEN 2010
S. Vriezen, 'Voortleven en voortlezen', in: *deburen.eu*, 4-10-2010, geraadpleegd op 17-4-2019 op https://www.deburen.eu/magazine/814/voortleven-en-voortlezen.

VRIEZEN 2016
S. Vriezen, 'Andere leegtes', in: S. Vriezen, *Netwerk in eclips*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016, 321-331.

VRIEZEN 2018
S. Vriezen, 'De sjamaan en de toekomst', in: *ny-web.be*, 5-3-2018, geraadpleegd op 17-4-2019 op http://www.ny-web.be/long-hard-looks/de-sjamaan-en-de-toekomst.html.

NOTEN

1. Een verwijzing naar Deleuze & Guattari – '*Nous manquons de résistance au présent*' (1991, 104)?
2. Ik maak hier gebruik van het begrippenpaar 'no longer' en 'not yet' dat Mark Fisher aanhaalt in zijn bespreking van 'hauntology' (2014, 18-19).
3. Zijn deels 'biografische (of thanatografische)' lezing (Vriezen 2010) start bij de laatste lege blogpost die hem retrospectief laat zien hoe motieven als zelfmoord en 'de leegte, het niets, het verdwijnen in het algemeen [...] opvallend vaak terug[keren]' (Vriezen 2016, 322-23).
4. Zo schrijven Deleuze & Guattari in *L'Anti-Oedipe*: 'Si le désir produit, il produit du réel' (1972, 34); zie onder.
5. Ik laat me hier inspireren door het hoofdstuk over walging van Sianne Ngai in *Ugly Feelings* (2005, 332-354).
6. Miller merkt op: 'The anus as endpoint of the reductive digestive process is a democratizer' (1997, 99).
7. Met Deleuze & Guattari gaat het om een appel aan 'une nouvelle terre et un peuple qui n'existe pas encore [...]. Ce peuple et cette terre ne se trouveront pas dans nos démocraties. Les démocraties sont des majorités, mais un devenir est par nature ce qui se soustrait toujours de la majorité' (1991, 104).
8. Ik laat me hier inspireren door het boek *Ordinary Affects* (2011) waarin de antropologe Kathleen Stewart, gebruikmakend van Deleuze & Guattari, de potentie, kennis en resonantie van alledaagse affecten tracht te traceren zonder deze al te snel te vatten in de abstracte en alomvattende categorieën van bijvoorbeeld 'neoliberalisme' of 'globalisering'.
9. Dat geldt evengoed voor Mettes' andere poëzie. Zie bijvoorbeeld de analyse van 'Poor Yorick Entertainment' door Bluijs en Ieven (2018, 32-36). De thematiek van de interrelatie tussen entertainment en depressie valt in verband te brengen met wat Mark Fisher als 'depressive hedonia' beschrijft: de compulsie om voortdurend op zoek te gaan naar plezier (2009, 21-22).
10. Dat geeft Mettes zelf aan in zijn bespreking van een citaat van Levinas (2011a, 225-226).

'Een sierbuffet vol glaswerk'

Jeroen Mettes, Tonnus Oosterhoff en de lezer

Kim Schoof & Lodewijk Verduin

Als critici iets van Jeroen Mettes' poëzie terugzien in het werk van jongere schrijvers, dan is dat vaak op het gebied van de schrijfmethode.[1] Opzienbarend is dat niet: de schrijvers in kwestie geven namelijk minstens even vaak zelf toe dat ze dankbaar gebruik hebben gemaakt van de door Mettes ontwikkelde en gebezigde methode van schrijven, bijgestaan door de toelichtingen die hij in verschillende essays en in zijn poëtica achterliet.[2] Minder vaak gaat het over de betekenis van Mettes' werk voor een andere bezigheid: het *lezen*. Dat is des te merkwaardiger omdat de schrijvers die terecht in verband worden gebracht met het werk van Mettes in de eerste plaats lezers van dat werk zijn geweest. Bovendien ontwikkelde Mettes in de teksten waarin hij reflecteert op zijn schrijfmethode ook een visie op de lezer. Die visie is in de receptie van Mettes' essays weliswaar vaak aangeduid als extreem enigmatisch, complex en 'geleerd' (Oosterhoff 2018a, 9; Thomése 2016, 28), maar dat neemt niet weg dat er vluchtlijnen zijn aan te wijzen tussen Mettes' opvatting van lezerschap en de opvatting of uiting van lezerschap zoals die terug is te zien in de teksten van zijn lezers.

In deze bijdrage wordt een specifieke vluchtlijn, die loopt van het essayistische werk van Mettes naar de roman *Op de rok van het universum* van Tonnus Oosterhoff, getraceerd en gecontextualiseerd. Ongeveer tegelijkertijd met de verschijning van die roman, waarvan de schrijfmethode in de receptie regelmatig in verband is gebracht met 'N30',[3] publiceerde Oosterhoff het essay 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)'. In die tekst doet hij verslag van zijn lectuur van Mettes' literaire werk. Dat essay is door meerdere critici beschouwd als poëtica bij de roman. Van de roman van Oosterhoff bestaat ook weer een reflexief leesverslag: het essay 'Een perpetuum mobile van taal: over Oosterhoffs *Op de rok van het universum*' van P.F. Thomése. Nadat we eerst Mettes' opvatting van lezerschap uiteenzetten, gaan we in deze bijdrage na in hoeverre die opvatting is terug te vinden in Oosterhoffs reflexieve lezing van 'N30'. Vervolgens gaan we na in hoeverre het essay van Thomése blijk geeft van Mettes' opvatting van lezerschap. De verschillen tussen hun lezingen zullen we vervolgens in verband brengen met de verschillen tussen 'N30' en *Op de rok van het universum* als literaire teksten.

Lezen volgens Jeroen Mettes

In drie van zijn essays adresseert Mettes de vraag wat lezen is. Samengenomen getuigen de essays van een weloverwogen, complexe en unieke visie op lezerschap, waarin het concept 'immanente lezer' een centrale rol speelt. In het essay 'De lezer en de wereld' zet Mettes dit concept af tegen wat hij transcendent lezerschap noemt. Omdat Oosterhoff en Thomése, zoals we later in deze bijdrage zullen laten zien, in hun interpretaties van Mettes' 'N30' zowel tekenen van een transcendent als een immanent lezerschap vertonen, zullen we beide concepten allereerst in contrast met elkaar belichten; zo worden ze bruikbaar om de verschillende aspecten van de lezingen van Oosterhoff en Thomése mee te duiden. Vervolgens gaan we na welke vluchtlijnen zijn aan te wijzen tussen Mettes' concept van de immanente lezer en de opvatting van lezerschap van de twintigste-eeuwse Franse denker Maurice Blanchot, op wiens filosofische essaybundel *L'espace littéraire* Mettes zijn notie van lezerschap baseert. Op een bepaald punt wijkt Mettes evenwel af van de denktrant van Blanchot: dat punt zullen we, tenslotte, aangrijpen om de uniciteit van Mettes' visie en zijn concepten 'ritme' en 'cesuur' toe te lichten.

In 'De lezer en de wereld', reageert Mettes op Marc Reugebrinks lezing van Arjen Duinkers dichtbundel *De zon en de wereld* (2011, 293). Mettes acht Reugebrinks interpretatie ontoereikend, onder meer omdat die zou getuigen van 'de postmoderne poëtica van de "verstoorde lezer" of het semantisch sublieme' (Mettes 2011, 293). Volgens die poëtica wordt de lezer, wanneer hij faalt in het geven van 'een volledig sluitende en coherente' lezing van een gedicht, 'als het ware gedwongen tot zelfreflectie' (307-308). Juist in dat falen realiseert de lezer zich namelijk dat hij als interpreterend wezen een rol heeft in de totstandkoming van de betekenis van het gedicht: 'Een passief zien wordt zich bewust als actief proces van betekenisproductie' (309). Dat is wat Mettes de ervaring van het semantisch sublieme noemt: de ervaring van de lezer dat hij met zijn interpretatieneiging aan het gedicht iets toevoegt dat van buiten de tekst komt – de ervaring dat hij, met andere woorden, 'de tekst transcendeert' (308). Volgens de bijbehorende poëtica is de lezer dus 'een transcendente lezer' (310).

Mettes' voornaamste bezwaar tegen deze poëtica is dat ze lezen reduceert tot het noodzakelijke maar tekortschietende toevoegen van betekenis aan een tekst, wat uiteindelijk tot weinig meer dan zelfreflectie bij de lezer leidt. Lezen heeft volgens deze poëtica, met andere woorden, met het wezen van een literaire tekst niets van doen. Volgens Mettes is een literaire tekst zoals een gedicht echter singulier, waaraan vanuit een transcendente positie geen recht kan worden gedaan: 'Zolang de lezer transcendent is aan het gedicht, erbuiten en erboven staat, zal het gedicht enkel begrepen kunnen worden in termen van overeenstemming met of afwijking van externe regels; het gedicht kan dan niet in zijn singulariteit worden gedacht' (310).

In reactie op de bij Reugebrink geconstateerde postmoderne poëtica van de verstoorde lezer en op de notie van de transcendente lezer die daarin een rol speelt, introduceert Mettes zijn concept van de immanente lezer. Op één specifiek aspect van die postmoderne poëtica bouwt hij voort: de 'verantwoordelijkheid voor het gedicht' die de lezer er, anders dan in 'zuiver esthetische benadering[en]' van lezerschap, in krijgt toegedicht (310). Maar waar een transcendente lezer alleen verantwoordelijkheid heeft voor de *betekenis* van een gedicht, daar 'is de [immanente] lezer ook verantwoordelijk voor het gedicht [zelf]; hij is zelfs de "oorsprong" van het gedicht' (310).

Wat Mettes bedoelt als hij stelt dat de lezer verantwoordelijk is voor het gedicht en er zelfs de oorsprong van is, laat zich het best uitleggen in contrast met de verschillende verantwoordelijkheden van de lezer in esthetische benaderingen en het concept van de transcendente lezer. Waar in zuiver esthetische benaderingen de lezer alleen verantwoordelijk is voor de bepaling van de mate van schoonheid van een tekst – en hij dus alleen het oordeel 'deze literaire tekst is niet mooi/mooi/zeer mooi' kan vellen –, daar is de transcendente lezer, zoals hierboven uiteengezet, verantwoordelijk voor de betekenis van een literaire tekst. De *immanente* lezer, daarentegen, is verantwoordelijk *voor de tekst zelf*: de lezer velt volgens Mettes in de eerste plaats een fundamenteel 'ethisch oordeel' dat bepaalt *of* een tekst überhaupt de unieke literaire tekst is die hij is (294-295).

Nu kan de term 'ethisch oordeel' volgens Mettes misleidend zijn (296). Ten eerste omdat 'oordeel' een bewuste handeling impliceert. Het oordeel van de lezer is echter geen expliciete keuze of beslissing, maar een implicatie van de handeling van het lezen zelf: de lezer beslist dat iets een literaire tekst is *door hem als zodanig te lezen* (311). De tweede reden waarom 'oordeel' de lading niet dekt, is de implicatie dat er bepaalde beoordelingscriteria of regels zouden bestaan waaraan een tekst moet voldoen om als een unieke literaire tekst te worden beoordeeld. Op deze implicatie doelt Mettes nu juist niet. Omdat de transcendente lezer een tekst begrijpt in termen van overeenstemming met of afwijking van externe regels, kan die de tekst niet in zijn singulariteit denken.

Om duidelijk te maken wat hij *wel* bedoelt met 'ethisch oordeel', sluit Mettes zich deels aan bij Jean-Paul Sartre, die stelt dat de lezer, wanneer die oordeelt of een tekst literair is, reageert op een ethisch appèl dat uitgaat van literaire teksten (295). Mettes distantieert zich echter van Sartre als die stelt dat teksten als het ware zelf een vrije wil hebben, waarop de lezer, eveneens uit vrije wil, reageert met een passend oordeel. Sartre ziet het ethisch appèl dat uitgaat van de tekst kennelijk als 'objectieve eigenschap van het werk', een criterium waaraan een tekst voldoet, dat Sartre bovendien 'in laatste instantie herleidt tot de kunstenaar' (296): 'Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage' (Sartre 1948, 53). Hiermee zou Sartre volgens Mettes de lezer uiteinde-

lijk toch een transcendente positie toekennen. Anders dan Sartre stelt Mettes dan ook dat het ethisch appèl dat uitgaat van de tekst, voor zover het als zodanig door de lezer wordt opgevat, een projectie van de lezer is. Als de lezer oordeelt dat iets een unieke literaire tekst is, reageert hij volgens Mettes dus op een appèl dat geen objectieve eigenschap is van een tekst, maar dat aan hem tóch het oordeel ontlokt dat de tekst als unieke literaire tekst in het leven roept: ‘Gelezen worden is als het ware de wijze waarop het gedicht over zichzelf oordeelt’ (311).

Bij welk gedachtegoed Mettes zich met zijn idee van de immanente lezer het meest aansluit, wordt duidelijk uit het essay ‘Schrijven en lezen: aantekeningen bij Creeley, Blanchot en Hölderlin’, waarin Mettes onder meer zijn theoretische verwantschap met de twintigste-eeuwse Franse denker Maurice Blanchot uitspreekt. In het essay dat Mettes aanhaalt, ‘Lire’, oorspronkelijk gepubliceerd in 1955, zet Blanchot een visie uiteen op de relatie tussen literaire tekst, auteur en lezer die doet denken aan wat Roland Barthes in 1968 verkondigde in zijn beroemde schotschrift ‘La mort de l’Auteur’. De lezer, zo schrijft Blanchot, ‘ne s’ajoute pas au livre, mais il tend d’abord à l’alléger de tout auteur’ (1955, 201). Lezen is geen handeling waarmee men erachter komt wat een auteur met een tekst heeft willen zeggen of hoe die dat heeft willen doen: ‘La lecture n’est pas une conversation, elle ne discute pas, elle n’interroge pas. Elle ne demande jamais au livre et, à plus forte raison, à l’auteur: “Qu’as-tu voulu dire, au juste?”’ (203). Net zomin is lezen een kwestie van een tekst begrijpen om vervolgens tot een bepaalde interpretatie ervan komen: ‘Lire, au sens de la lecture littéraire, ce n’est même pas un movement pur de comprehension, l’entente qui maintiendrait le sens en le relançant. Lire se situe au delà ou en deça de la comprehension’ (205).

De verantwoordelijkheid van de lezer voor de tekst is volgens Blanchot dus, net als voor Mettes, niet esthetisch of interpretatief, maar ethisch: het is een verantwoordelijkheid voor het bestaan van de specifieke gelezen literaire tekst zelf. Die verantwoordelijkheid is tegelijkertijd minuscuul en gigantisch.[4] Minuscuul, omdat er van de tekst geen objectief aanwezig of aanwijsbaar ethisch appèl uitgaat dat de lezer op zijn verantwoordelijkheid tot lezen wijst, wat maakt dat de lezer ook vrij is om te besluiten níét (door) te lezen. En gigantisch, omdat *als* de lezer *toch* begint te lezen, hij niets minder doet dan de literaire tekst als zodanig laten *zijn*. Dit laatste doet hij echter niet door vanuit een transcendente positie iets aan de tekst toe te voegen. Lezen is in die zin geen productieve activiteit, stelt Blanchot: ‘La lecture ne fait rien, n’ajoute rien; elle laise être ce qui est’ (202). Anders dan Sartre stelt Blanchot dus niet dat de lezer uit vrijheid ingaat op het objectieve ethisch appèl of op de eigen vrije wil van een literaire tekst; volgens Blanchot *hoeft* de lezer *niets* en heeft hij *daardoor* juist de volledige vrijheid om te beginnen met lezen en zo de literaire tekst zijn eigen bestaan als singulariteit te laten affirmeren.

Zoals we al zagen sluit Mettes zich aan bij deze overwegingen als hij zijn concept van de immanente lezer introduceert. Op één punt parafraseert hij Blanchot evenwel zo

dat hij een verschil blootgeeft tussen hun posities. Als Mettes het in 'Schrijven en lezen: aantekeningen bij Creeley, Blanchot en Hölderlin' heeft over het ethisch appèl dat uitgaat van een literaire tekst, noemt hij dat appèl, in navolging van Blanchot, 'een stille roep' die 'niets meer is dan het stille geluid dat lezen maakt' (Mettes 2011, 267). Verderop preciseert hij: 'In feite is "het stille geluid van het lezen" geen roep. Dit is al een antropomorfe interpretatie, een overcodering van een subject dat overal zichzelf wil herkennen, en daarom van *een anoniem geruis* een roep maakt, en een gesprekspartner van wat niets menselijks meer heeft' (268, cursivering KS&LV). In 'Lire' noemt Blanchot het ethisch appèl inderdaad een stille roep, een roep die, in contrast met het algemene lawaai, de stilte oplegt: 'Sans doute y a-t-il une sorte d'appel, mais elle ne peut venir que de l'oeuvre elle-même, appel silencieux, qui dans le bruit général impose le silence, que le lecteur n'entend qu'en y répondant' (1955, 205). De formulering 'een anoniem geruis' gebruikt Blanchot hier dus niet.

Die term komt van Mettes, en dat is veelzeggend als we bekijken wat Mettes' concept van de immanente lezer uniek maakt ten opzichte van Blanchots opvatting van lezerschap. Volgens zowel Blanchot als Mettes is de lezer, zoals we zagen, verantwoordelijk voor de totstandkoming van de literaire tekst als zodanig, die hij tot stand brengt door hem te ontdoen van zijn auteur. Mettes' uitleg van dit proces gaat als volgt: als de lezer een tekst leest, geschreven door een schrijver 'met het materiaal dat hem gegeven is' door zijn eigen specifieke historische omstandigheden, dan zet de lezer de inhoud van deze historische bepaaldheden tussen haakjes, waarna 'enkel een ritmisch specifiek maar leeg schema van leven overblijft' (2011, 265). Dit is wellicht waarom Mettes datgene waarop de lezer reageert een anoniem geruis noemt: meer dan in een roep valt in een ruis een ritme te ontwaren. Als de tekst gelezen wordt (wat niet wil zeggen: als de lezer hem interpreteert, maar: als de lezer hem laat zijn wat hij is), *verdwijnen* alle verwijzingen naar de specifieke persoon die de tekst schreef en blijft alleen de literaire tekst als zodanig over. De literaire tekst is dus niets inhoudelijks, maar ook niet niets. De literaire tekst is volgens Mettes *dat wat niet verdwijnt* wanneer de 'anonieme ritmes [van de schrijver en de lezer] over elkaar schuiven' (268).

Wat niet verdwijnt, stelt Mettes, is *het spoor van de wederzijdse uitwissing van schrijver en lezer*, dat ontstaat door het lezen: 'Als twee ritmes elkaars handtekening uitvegen is wat overblijft alleen het stille geluid, het gebaar van deze uitwissing' (269). Dat teken wijst er dus op dat schrijver en lezer elkaar ontmoetten, niet in elkaar opgingen, maar in plaats daarvan elkaar uitwisten. Literatuur is daarmee het bewijs dat er zoiets geweest moet zijn als een specifieke schrijver en zoiets geweest moet zijn als een specifieke lezer: 'Wat overblijft – het onuitwisbare teken van deze uitwissing – is de bevestiging van hun uiteindelijke onherleidbaarheid' (270). Dit punt van wederzijdse uitwissing noemt Mettes een cesuur, doorgaans de benaming van een rust in een versregel waarmee een monotoon ritme wordt doorbroken (Greene 2012, 174): 'Het verdwijnpunt van lezer en schrijver is dus niet het punt waar historische horizonten

samensmelten, maar integendeel een cesuur – een moment van oneindig korte duur dat voortdurend als *nu* herhaald wordt – die schrijver en lezer, verleden en toekomst, buiten elkaar plaatst zonder hoop op verzoening. We zouden kunnen zeggen dat deze cesuur het heden is van lezen-schrijven: literaire tijd' (269). Precies dat verdwijnpunt van schrijver Mettes en lezer Tonnus Oosterhoff is wat we in de komende paragraaf zullen proberen te lokaliseren in een tekst van Oosterhoff.

Tonnus Oosterhoff als lezer

In het essay 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)' doet Tonnus Oosterhoff gedetailleerd en stapsgewijs verslag van zijn overwegingen bij het lezen van 'N30'. Hij opent zijn stuk met de constatering dat de mens in een tijdperk is aanbeland waarin stromen ongeordende informatie hem om de oren vliegen, en Oosterhoff stelt dat het moderne individu daarom heel goed is geworden in het snel overzien en categoriseren van grote hoeveelheden informatie. 'N30' zou als tekst aanspraak maken op de vaardigheden die ook nodig zijn om je een weg te banen door het informatietijdperk (2018a, 8). Oosterhoff, zelfverklaard informatiesporter, besluit de uitdaging tot interpretatieve ordening van deze buitenissige tekst aan te gaan. Bij dat besluit wordt hij geleid door een gevoel dat hij tijdens het lezen heeft, namelijk dat de tekst ondanks zijn ogenschijnlijk willekeurige opzet méér is dan een grote hoeveelheid willekeurige informatie, omdat hij 'tweehonderd bladzijden lang boeit en een indruk van grote rijkdom achterlaat' (15).

Om zijn intuïtie te kunnen onderbouwen ontwerpt Oosterhoff een leesstrategie. Na eerst wat van zijn associaties te hebben opgetekend bij een paragraaf uit 'N30', kondigt Oosterhoff aan dat hij de werkwijze van de auteur wil achterhalen door er tijdens het lezen hypotheses over op te stellen en die vervolgens te toetsen door de gereconstrueerde werkwijze te imiteren en het resultaat weer te vergelijken met 'N30' (15). Oosterhoff wil dus uit de tekst afleiden hoe de auteur hem gemaakt heeft, en zo achterhalen aan de hand van welke compositorische procedés de tekst tot stand is gebracht.

Oosterhoffs eerste, door een poëticaal essay van Mettes ondersteunde hypothese luidt dat Mettes compositiemethodes van flarfdichters heeft gebruikt en 'N30' dus heeft samengesteld uit door digitale zoekmachines gegenereerde taaluitingen. Oosterhoff maakt daarom zelf een flarfgedicht en moet vervolgens concluderen dat het te sterk afwijkt van Mettes' tekst, waaruit hij afleidt dat Mettes iets meer moet hebben gedaan dan alleen het aaneenrijgen van willekeurige taaluitingen (20). Zich wederom baserend op een van Mettes' poëticale essays introduceert Oosterhoff vervolgens de hypothese dat ritme de voornaamste compositorische toetssteen moet zijn. Die hypothese test hij door een aantal vrienden een passage uit 'N30' en een vergelijkbaar stukje

tekst, dat uit de laatste zinnen van een aantal pagina's van 'N30' bestaat, voor te leggen, en hen te vragen welke passage daadwerkelijk integraal in 'N30' staat. Omdat zijn testpanel geen eenduidig antwoord weet te leveren, moet Oosterhoff ook deze hypothese laten varen.

Oosterhoffs pogingen om Mettes in 'N30' aan het werk te zien, mislukken keer op keer. Toch kunnen we juist in de wijze waarop zijn pogingen mislukken iets van Mettes' erfenis terugzien – weliswaar niet op het gebied van zijn manier van schrijven, maar op het gebied van zijn overwegingen over lezerschap: sommige van Oosterhoffs reflecties, zo zullen we laten zien, getuigen namelijk van wat Mettes in zijn essays transcendent lezerschap heeft genoemd, en sommige van wat hij immanent lezerschap noemde.

In zijn essay reflecteert Oosterhoff meer dan eens op de manier waarop hij 'N30' leest, die niet tot inzichten in Mettes' werkmethode leidt, maar wel tot andere inzichten. Nadat hij een zin uit 'N30' heeft geïnterpreteerd, vraagt hij zich af waarom hij het woord 'net' de betekenis toekent die hij het toekent. Zijn antwoord: 'Omdat het woord "net" waarschijnlijk het meest in dit kader voorkomt: conventie' (14). Oosterhoff lijkt zich dus tijdens het lezen van 'N30' bewust te worden van het feit dat hij de tekst interpreteert en dat hij met die interpretatie zelf iets toevoegt aan de tekst: hij kiest immers voor een bepaalde interpretatie en niet voor een andere, en hij is zelf degene die die keuze maakt op basis van conventie. Wanneer Oosterhoff ontdekt dat 'N30' geen flarfgedicht kan zijn, en dat die constatering hem geruststelt, schrijft hij: 'Dit zegt veel over mijn opvatting van creativiteit, het typeert me als literator van de oude stempel: er moet geworsteld worden, bewerkt, mislukt, gefaald, hertracht, beter gefaald, voor men zijn meesterteken in het zilver van het gedicht mag drukken' (17). Uit deze reflectie blijkt wederom dat Oosterhoff zich tijdens het lezen van 'N30' bewust wordt van zijn eigen activiteit als lezer, en van de regels of criteria die hij van buitenaf aan literaire teksten oplegt als hij ze leest.

Ook als hij zijn ritmetest evalueert, wordt Oosterhoff zich bewust van zijn eigen leesregels en van het feit dat hij die van buitenaf *oplegt* aan 'N30' in plaats van dat hij die tekst van binnenuit laat 'zijn' wat die is: 'Maar misschien moet ik me via "N30" van mijn eigen vooroordelen als lezer bewust worden en beseffen dat deze niet passen bij Mettes' onafzienbare tableau?' (28). In alle drie de geciteerde reflecties herkennen we eigenschappen van wat Mettes transcendent lezerschap heeft genoemd. Oosterhoffs pogingen om tot een sluitende interpretatie te komen van 'N30' mislukken en juist in die mislukking toont hij zich meermaals bewust van zijn productieve activiteit als lezer; van het feit dat hij betekenis toevoegt aan de tekst, en van het feit dat hij de tekst tegemoet treedt met bepaalde regels en criteria in het achterhoofd.

Toch duiden sommige van Oosterhoffs reflecties ook op een ander soort lezerschap. Tegen het eind van zijn essay komt Oosterhoff namelijk tot inzichten die niet zijn

eigen productieve activiteit als lezer, maar ‘N30’ als literaire tekst betreffen. Oosterhoff concludeert dat wat ‘N30’ als literaire tekst definieert ‘vonken’ zijn die oplichten ‘terwijl de lezer voortraast door de tekstruimte van Jeroen Mettes’ (15). ‘N30’ *is*, met andere woorden, gelezen *als de unieke literaire tekst die hij is*. Oosterhoff besluit: ‘Net zo [als een schilderij van Jackson Pollock, KS&LV] is ‘N30’ geen tekst die focus toelaat; in ruil daarvoor krijgt de lezer een ervaring van voortdurende trilling en zindering’ (29).

Dat trillen en zinderen zou de fysieke vertaling kunnen zijn van de ‘activiteit’ van immanent lezen en dat ‘vonken’ een metafoor voor de cesuur; het ‘moment van oneindig korte duur dat voortdurend als *nu* herhaald wordt’ en waarin schrijver en lezer samenzijn in hun onherleidbare gescheidenheid. In het essay ‘Uit een interview dat niet doorging’ illustreert Oosterhoff deze vorm van lezerschap, die resoneert met Mettes’ concept van de immanente lezer, met een briljant beeld: ‘Als poëzielezer ben ik een sierbuffet vol glaswerk. Het gedicht is een zware vrachtwagen die door de straat rijdt en alles in mij rinkelt’ (2018b, 86). De literaire tekst is pas de unieke literaire tekst die hij is als zijn ritme over dat van het sierbuffet, de lezer, schuift en ze samen een reeks rinkelingen voortbrengen; sporen van de wederzijdse uitwissing van schrijver en lezer die plaatsheeft op het moment dat de literaire tekst gelezen wordt.

Tonnus Oosterhoff als schrijver

Oosterhoffs leesverslag van ‘N30’ staat niet op zichzelf: zijn reflecties op lezerschap in het essay zijn door verschillende critici in verband gebracht met zijn roman *Op de rok van het universum* en de leeshouding die het boek vooronderstelt. Het essay verscheen in november 2015 voor het eerst in het literaire tijdschrift *Terras*,[5] slechts een maand na de publicatie van *Op de rok van het universum*. Hoewel Oosterhoff nergens in het essay expliciet naar deze roman verwijst of aan zijn eigen schrijfpraktijk refereert, stelde Christophe Van Gerrewey bijvoorbeeld dat Oosterhoff niet alleen over ‘N30’ schreef, ‘maar ook, heimelijk, over zijn eigen roman en over de roman in het algemeen, die voor de hedendaagse lezer vervelend is geworden’ (2016, 100). Oosterhoffs kritiek op de traditionele roman liegt er inderdaad niet om: ‘Door de schone letteren wordt de snelle, slimme, *streetwise* lezer niet bediend, de traditionele roman met zijn doorwrochte trage informatieopbouw doet hem gapen van verveling’ (Oosterhoff 2018a, 8). Dat *Op de rok van het universum*, net als ‘N30’, een uitgesproken experimentele tekst is, ontlokte aan verschillende critici de observatie dat Oosterhoff geprobeerd zou hebben te maken waar hij zelf van zegt te houden: het soort tekst, dus, dat ‘N30’ voor hem als lezer is.[6]

Uit de afdeling hierboven is gebleken dat het Oosterhoff niet is gelukt te achterhalen hoe ‘N30’ werd gemaakt, maar dat hij, tijdens het lezen van ‘N30’, wel tekenen ver-

toonde van wat Mettes transcendent en immanent lezerschap noemde. Naar aanleiding van het essay waarin Oosterhoff zijn lezing van Mettes' tekst formuleert, veronderstelden verschillende critici dat *Op de rok van het universum* voor de lezer eenzelfde soort tekst is als 'N30'. *Als* dat inderdaad het geval is, zou aannemelijk zijn dat *Op de rok van het universum* aan de lezer dezelfde soort reflecties ontlokt als 'N30': wellicht dat we in Thoméses lezing van *Op de rok van het universum* dus zowel reflecties die getuigen van transcendent lezerschap als van immanent lezerschap kunnen terugvinden. Als Thoméses essay over *Op de rok van het universum*, waarin ook enkele gedachten over 'N30' staan, echter niet van beide soorten lezerschap getuigt, dan zou dat kunnen duiden op diepgaande verschillen tussen 'N30' en *Op de rok van het universum*; verschillen die maken dat de teksten verschillende soorten reflecties op lezerschap aan de lezer ontlokken.

Om uiteindelijk iets te kunnen zeggen over de teksten die 'N30' en *Op de rok van het universum* voor de lezer zijn, baat het om eerst licht te werpen op de opzet en eigenschappen van dat tweede boek en de overeenkomsten en verschillen met 'N30' – die kunnen we dan later in verband brengen met Thoméses lezersreflecties. Net als 'N30' is *Op de rok van het universum* wat vorm betreft fragmentarisch en bevat het boek vele registers. Ook erkent Oosterhoff dat veel fragmenten uit *Op de rok* van het internet geplukt zijn – net zoals Jeroen Mettes aangaf dat hij zijn zinnen 'stal'.[7] Maar een belangrijk verschil is al dat 'N30' nadrukkelijk uitgaat van de eenheid van de zin. Onder de tussenkop *New Sentence* stelt Mettes in zijn poëtica: 'Waar een zin is, is altijd een wereld. [...] En waar zinnen met elkaar botsen vindt zoiets plaats als een tekstuele burgeroorlog' (2011, 344). *Op de rok van het universum* ontketent weliswaar evengoed een botsing van betekenissen, maar kent het primaat niet toe aan de zin. Eerder lijkt de anekdote het centrale bestanddeel van deze roman te zijn.

Een anekdote is, in de definitie van *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 'a short narrative of a single incident, usually drawn from everyday life' (Greene 2012, 51). *Op de rok van het universum* bevat honderden anekdotes, die een enkele zin tot een paar pagina's beslaan, maar de gemiddelde lengte hebben van een alinea. Hoewel de anekdotes niet meteen bijdragen aan een grotere, overkoepelende verhaalontwikkeling, vertonen ze onderling wel een thematische samenhang. Dit in tegenstelling tot 'N30', waarin Mettes, zoals hij stelt in zijn poëtica, 'geen logische, narratieve of thematische eenheid' nastreefde (Mettes 2011, 349). Vrijwel alle anekdotes in *Op de rok van het universum* gaan over het contact tussen verschillende diersoorten, waar de mens in dit geval ook toe wordt gerekend. Dat contact wordt in het boek even vaak getekend door wreedheid als door tederheid, hoewel beide evengoed aan onbegrip of onwetenheid toegeschreven kunnen worden.

Al deze anekdotes, waarin geweld en affectie voortdurend op elkaar volgen en vermengen, worden over het voetlicht gebracht in dezelfde onderkoelde stijl. Hoewel

niet het gehele boek uit anekdotes bestaat en er buiten de anekdotes om ook sprake is van wisselingen van registers, valt in *Op de rok van het universum* dus, anders dan 'N30', wel degelijk vormelijke consistentie aan te wijzen, namelijk in de stijl waarin de anekdotes zijn geschreven. Een voorbeeld:

> Een rottweiler die altijd lief voor kinderen was, bijt, als de vrouw des huizes in een andere kamer tien minuten aan de telefoon is, haar twee peuters dood.
>
> Een teckel en een kat leven samen onder één dak. Op een regenachtige dag wordt poes overreden. Zijn baas graaft een ondiep graf in de tuin. Weer binnen ziet hij de teckel in de regen zijn kameraad opgraven. Het hondje gaat op het lijk liggen, nu en dan likt het de vacht van het dode dier. Pas na een uur staat het op, krabt, doornat inmiddels, opnieuw zand en modder over poes en verlaat de plek (Oosterhoff 2015, 16).

Ondanks de eenheid in stijl is inhoudelijke of morele eenheid in dit soort passages niet gemakkelijk terug te vinden. Toch vertoont *Op de rok van het universum*, anders of in ieder geval veel nadrukkelijker dan 'N30', nog een ordenend principe: een plot. Tussen de barrage van anekdotes is namelijk een chronologische vertelling over het leven van babyboomer Roelof de Koning te vinden. Diens biografie is in *Op de rok van het universum* opgebroken in enkele kernscènes: in de roman wordt beschreven hoe Roelof als tienjarige een boerderij ziet afbranden, hoe hij in de jaren zestig volwassen wordt en gaat studeren, hoe hij trouwt, scheidt en een nieuwe partner vindt, hoe hij dierenarts wordt en uiteindelijk aan longkanker overlijdt, en hoe hij ten slotte door zijn nabestaanden wordt begraven. Het verhaal van Roelof de Koning biedt zo toch enige vastigheid: de lezer kan zich verplaatsen in het perspectief en de psychologie van een individu, aanschouwen hoe Roelof geworden is wie hij is, en kan zo ook tragiek ontwaren in zijn voortijdige dood en het verdriet van zijn nabestaanden.

Dergelijke constanten zijn niet in 'N30' te vinden, en gaan bovendien volledig in tegen de standpunten van Mettes zelf, die stelde juist te schrijven voor lezers die niet tot een overkoepelende interpretatie willen komen (Mettes 2011, 348). In *Op de rok van het universum* daarentegen lijkt zelfs de sequentie van de verzamelde anekdotes te zijn afgestemd op het verloop van het verhaal: passages over Roelofs verblijf bij een schrijvende vriend gaan gepaard met verhalen over kunstenaars en kunstwerken; zijn dood wordt omlijst door anekdotes over sterfte en vergankelijkheid.[8] Zo blijkt de massa informatie georganiseerder dan verwacht: de lezer krijgt een overzichtelijke verhaallijn om zich aan vast te klampen, een verhaallijn die ook de indruk wekt dat de aanvankelijk willekeurig ogende anekdotes een verbindende, overkoepelende betekenis hebben.

Dit verschil – de mate waarin *Op de rok van het universum*, anders dan 'N30', qua stijl en plot, de suggestie van een eenheid wekt – doet vermoeden dat het boek, anders

dan de tekst van Mettes, vooral leesreflecties zou ontlokken die duiden op een transcendent lezerschap, in eerste instantie gericht op het genereren van een interpretatie. Of en hoe dit het geval is, bekijken we in de volgende paragraaf, waarin een aantal besprekingen van *Op de rok* aan bod komt, en uiteindelijk wordt ingezoomd op een essay van P.F. Thomése, waarin gereflecteerd wordt op het lezen van zowel 'N30' als *Op de rok van het universum*.

Op de rok van het universum gelezen

In de receptie van *Op de rok van het universum*, die uitzonderlijk positief was, zijn inderdaad vele pogingen tot interpretatie gedaan; bijna alle recensenten hebben zich ingespannen om een coherente lezing van het boek te geven. Critici betrokken bij hun interpretaties ook reflecties op de betekenis van de sequentie van informatie die de plot omkranst. Volgens sommige recensenten moet de vorm van het boek worden gezien als een gestileerde herwerking van de chaotische belevingswereld van de postmoderne, digitale, *online* mens (Van Gerrewey 2016; Vlaar 2016), anderen zien Oosterhoffs project juist als een voortzetting van klassieke en grensverleggende negentiende-eeuwse teksten als *De zangen van Maldoror* van Lautréamont en *Ideeën* van Multatuli (Schouten 2015; Sepers 2015). Eenduidiger zijn zij over de thematische consistentie van deze verhalen: vrijwel alle lezers zien de relatie tussen mens en dier of mens en natuur als rode draad.[9] Over het perspectief dat de roman hierop zou bieden zijn de critici dan weer minder eenduidig: enkele lezers suggereren dat *Op de rok van het universum* de willekeur van leven en dood (Vlaar 2016) en de immoraliteit van de natuur in beeld brengt (Sepers 2015), een ander stelt dat de roman de verhouding tussen individuele mensen en dieren en de kosmos belicht (Vervaeck 2015). Een laatste beweert dat er achter de aaneenschakeling van anekdotes uiteindelijk 'geen geheim' schuilt ('t Hart 2015).

Christophe van Gerrewey geeft de meest diepgaande interpretatie van deze centrale spanning. Hij beroept zich daarbij op het motto van *Op de rok van het universum*, afkomstig uit 'het filmscript van […] *La Belle et la Bête* uit 1946. […] Het citaat van Cocteau gaat over het onderscheid tussen mens en dier: een afwijkende houding ten opzichte van de dood' (2016, 96), stelt Van Gerrewey, om daaraan toe te voegen dat *Op de rok van het universum* de hoogmoed beschrijft van de mens die zichzelf tot God van de dieren kroont, maar uiteindelijk net zo sterfelijk blijkt te zijn als zijn vermeende minderen. In deze bewuste worsteling met de vergankelijkheid schuilt volgens Van Gerrewey de menselijke tragiek die via Roelof de Koning invoelbaar wordt gemaakt (97-98).

Hoewel ook Van Gerrewey *Op de rok van het universum* in verband brengt met Oosterhoffs essay over 'N30', wordt de verhouding tussen het werk van Oosterhoff en

Mettes het uitgebreidst geanalyseerd door een andere schrijver: P.F. Thomése. In een essay in *De Gids*, waarin hij ook Oosterhoffs essay 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)' aanhaalt, benadert Thomése beide teksten nadrukkelijk vanuit zijn eigen perspectief als lezer. Hij begint zijn essay met een lezerspoëtica: 'Als je een boek begint te lezen, probeer je er een boek in terug te vinden dat je al kent. Het boek dat je gaat lezen, ligt in principe als pasvorm al op je te wachten. Je hoeft wat je gaat lezen alleen nog maar zien te matchen met iets wat je al gelezen hebt. Een lezer houdt van orde' (2016, 28). Deze bespiegelingen brengt hij vervolgens in verband met Oosterhoffs hierboven geciteerde verwerping van de conventionele roman. Volgens Thomése is het geen toeval dat Oosterhoffs essay met een dergelijke polemische toonzetting begint. Het werk van Mettes wordt door Oosterhoff omarmd als een mogelijke en zelfs wenselijke ontsnapping aan de klassieke romanvorm: 'Oosterhoff verklaart in dit essay zijn verwantschap met Mettes en diens project. De weerbarstigheid van die tekst, de onbegrijpelijkheid ervan spreekt hem onvergelijkelijk meer aan dan de gebaande paden van de conventionele roman met zijn te verwachten plot- en karakterontwikkeling' (28).

Zelf benadert Thomése deze 'weerbarstigheid' met meer scepsis dan Oosterhoff. Geïnspireerd door Oosterhoff neemt hij 'N30' ter hand en doet op zijn beurt verslag van zijn lezing van de tekst. Anders dan bij Oosterhoff, ontlokt 'N30' bij Thomése geen uitgebreide pogingen tot interpretatie – al snel concludeert hij dat hij op interpretatievlak, zogezegd, niets met 'N30' kan beginnen:

> Het is taal die zich niet opent, waar je niet doorheen kunt kijken. De woorden blijven in de weg staan. Toch zijn het heel gewone woorden die Mettes gebruikt. Alledaagse woorden. Triviale zinnen. Maar ze zeggen niets. Niets dat ik kan verstaan. Dat komt: doordat ze geen verbinding met elkaar aangaan. Tenminste, geen verbinding die ik begrijp. Je moet de zinnen met elkaar verbinden zodat er een draad ontstaat. Iets wat je houvast geeft, iets wat je kunt volgen. […] *N30*+ is wat mij betreft met glans het meest onleesbare boek dat sinds de hoogtijdagen van Jacq Vogelaar in het Nederlands is verschenen. (28)

Plaatsen we Mettes' eigen poëtica naast de lezersopvatting die Thomése aan het begin van zijn essay poneerde, dan komt Thoméses conclusie over 'N30' niet als verrassing: Thomése verwachtte eigenschappen van de tekst die Mettes er precies niet aan heeft willen geven. Thomése trad het boek, blijkens zijn leesverslag, tegemoet met criteria en regels, iets waarvan hij zich ook bewust was, en ondervond dat die hem niet in staat stelden een zinvolle interpretatie van de tekst te genereren. Daarmee geeft hij blijk van transcendent lezerschap, waaraan hij overigens geen ervaring van het 'semantisch sublieme' of een nieuw inzicht in zijn eigen productieve activiteit als lezer lijkt over te houden, maar uitsluitend frustratie.

Verrassender is het dat Thomése, kort na de verwantschap tussen de werken van Mettes en Oosterhoff te hebben vastgesteld, vol lof is over *Op de rok van het universum*. Zo stelt Thomése dat *Op de rok van het universum* zich als tekst bereidwilliger toont om de lezer op weg te helpen. Thomése leest dit gegeven in eerste instantie af aan de paratekst: waar de titel 'N30' 'klinkt als een weg die niet bestaat en bijgevolg ook nergens heen leidt' (Thomése 2016, 28), geeft de Lucebert-referentie in de titel van Oosterhoff aan dat het boek over 'de ruimte van het volledig leven' (29) zal gaan. Ook verwijst Thomése naar het motto, dat eveneens een thematische eenheid suggereert. Naar aanleiding van deze aanwijzingen stelt Thomése zich aangemoedigd te hebben gevoeld om te zoeken naar een verband tussen alle anekdotes en verhalen: een missie waarin hij, blijkens zijn diepgaande interpretatie, ook geslaagd is. Thomése lijkt de orde en herkenning die hij miste bij het lezen van 'N30' in *Op de rok van het universum* te hebben gevonden.

Maar tegen het einde van zijn meanderende essay verandert de aard van Thoméses reflecties enigszins. Zoekend naar de kern van *Op de rok van het universum* moet hij concluderen dat het door hemzelf in het boek aangebrachte verband kunstmatig is, aangezien de immer dynamische taal van het boek zich niet laat vastpinnen: 'Wat je ziet, wanneer je als dromer naar dit denken kijkt, is een voortdurende beweging, een voortdurende metamorfose waarin taal in betekenis verandert en weer terug in nieuwe taal' (31). Uiteindelijk loopt Thoméses poging om *Op de rok van het universum* te interpreteren toch uit op de ervaring van het semantisch sublieme: de ervaring dat hij de tekst als lezer transcendeert, en het bijbehorende inzicht dat je als lezer vanuit een buitenstaanderspositie al interpreterend dingen toevoegt aan de tekst. 'Dat je Roelof de Koning in dit literaire tumult per se als hoofdpersoon wil zien, is terug te voeren op het hardnekkige verlangen van de lezer om meer te zijn dan een broodkruimel' (31), aldus Thomése.

Veelzeggend genoeg brengt Thoméses ervaring van het semantisch sublieme hem niet op het spoor naar immanent lezerschap. De conclusie dat hij als lezer verantwoordelijk is voor het laten *zijn* van de literaire tekst blijft uit. Sterker nog: Thomése weet zijn ervaring van het semantisch sublieme uiteindelijk zelfs *te integreren* in zijn interpretatie van *Op de rok van het universum*. In de laatste alinea van zijn essay stelt hij dat het boek *gaat* over de manier waarop taal ons, mensen, ontstijgt: 'Het universum, met die rok, is, nu weet ik het, de taal. En wij, personen, zijn in die taal slechts broodkruimeltjes, die af en toe door een welwillend woord worden opgepikt' (31). Daarmee knoopt hij alle eindjes aaneen en geeft hij toch een sluitende, zij het wat abstracte interpretatie van *Op de rok van het universum*: het boek probeert volgens Thomése met 'zijn organische chaos', een 'postmodern zooitje, waar de hiërarchie ver te zoeken is', bestaande uit 'een hele hoop rotzooi aan verhalen' en 'aangewaaide tekstflarden', waarin 'van alles wordt beweerd en tegengesproken', aan de lezer uiteindelijk duidelijk te maken hoe onmachtig de mens staat tegenover de taal (31).

Thomése heeft alle kenmerken die *Op de rok van het universum* gemeen heeft met 'N30' – de chaos, het postmoderne zooitje, enz. – dus wel opgemerkt, maar volgens hem staan zelfs die eigenschappen in de tekst van Oosterhoff in dienst van een hogere bekenteniseenheid. Kennelijk waren de stijlvastheid, de aanwezigheid van verhalen op anekdotisch microniveau en de plotlijn in *Op de rok van het universum* voor Thomése voldoende om de tekst te kunnen lezen als een samenhangend narratief.

Conclusie

In de loop van deze bijdrage heeft zich een vluchtlijn afgetekend, die een verwantschap tussen de ideeën over lezerschap en praktijken van lezen in teksten van Jeroen Mettes, Maurice Blanchot, Tonnus Oosterhoff en P. F. Thomése aan het licht brengt. Ook hebben we gezien hoe die vluchtlijn aanleiding geeft tot de observatie dat literaire teksten met bepaalde eigenschappen eerder aanzetten tot de ene leespraktijk dan tot de andere.

Mettes ontwikkelt in zijn essays een visie op lezerschap en introduceerde het concept 'immanente lezer', dat hij afzette tegen het idee van een 'transcendente lezer'. Hij baseert zich hierbij grotendeels op het gedachtegoed van Blanchot, maar wijkt daar ook vanaf door de concepten ritme en cesuur te introduceren, wat zijn visie op lezerschap eigenzinniger maakt. In het essay waarin Oosterhoff verslag doet van de manier waarop hij Mettes' 'N30' leest, zagen we dat hij eerst blijk geeft van transcendent lezerschap en verderop ook van immanent lezerschap: Oosterhoff leert door 'N30' te lezen niet alleen iets over zijn eigen vooronderstellingen als lezer, maar uiteindelijk ook iets over 'N30' zelf, namelijk dat het een unieke literaire tekst is die pas als zodanig bestaat zodra hij tot vonken en trillen wordt gebracht door de lezer die hem tot zich neemt.

Vervolgens zagen we dat Oosterhoffs essay over 'N30' door critici tevens gelezen is als poëtica bij zijn eigen roman *Op de rok van het universum*, een boek dat enkele eigenschappen deelt met 'N30', maar er door de aanwezigheid van een plot en stilistische consistentie ook duidelijke verschillen mee vertoont. De hypothese dat deze verschillen zouden worden gereflecteerd in P.F. Thoméses lezing van beide boeken, bleek ook te kloppen. In het essay, waarin Thomése eerst kort verslag doet van zijn lezing van 'N30' en daarna, uitgebreider, van zijn lezing van *Op de rok van het universum*, zagen we alleen indicaties terug van transcendent lezerschap en niet van immanent lezerschap: anders dan van 'N30' wist Thomése van *Op de rok van het universum* uiteindelijk, zelfs na een ervaring van het semantisch sublieme te hebben gehad, toch een overkoepelende interpretatie te genereren.

De reconstructie van deze vluchtlijn heeft ook tot een tweetal aanvullende observaties of suggesties geleid. Ten eerste de observatie dat 'N30' en *Op de rok van het univer-*

sum, anders dan de critici veronderstelden die in Oosterhoffs essay over 'N30' ook een poëtica bij *Op de rok van het universum* zagen, toch heel verschillende teksten zijn, of in elk geval uitnodigen tot verschillende soorten leeservaringen of reflecties op lezerschap. Ten tweede suggereren de bovenstaande conclusies dat de narrativiteit van een literaire tekst van invloed is op het soort lezerschap dat gebezigd wordt. Narrativiteit nodigt in dit geval uit tot interpretatie – zelfs een ervaring van het semantisch sublieme, die een lezer bewust maakt van zijn transcendente lezerschap, hoeft nog niet te verhinderen dat die lezer tot een overkoepelende interpretatie van de tekst komt. Pas bij een volstrekt gebrek aan narrativiteit, zoals het geval is in 'N30', lijkt een literaire tekst de lezer aan te zetten tot bewustwording van zijn immanente lezerschap.

Alhoewel: uiteindelijk streeft zo'n generalisatie haar doel voorbij. Wie, immers, een gebrek aan narrativiteit als mogelijke eigenschap van een literaire tekst ziet en dat gebrek in een tekst terugzoekt, is *niet* bezig tekst-immanent te lezen. En je bewust worden van immanent lezerschap kun je natuurlijk pas als je tekst-immanent hebt gelezen; als de volstrekte singulariteit van een literaire tekst je heeft doen trillen en rinkelen als een sierbuffet.

Literatuur

Alkema 2017

O. Alkema, 'Oosterhoff tussen het exuberante en minimale', in: NRC, 23-2-2017, geraadpleegd 4-12-2020 op https://www.nrc.nl/nieuws/2017/02/23/er-is-meer-anders-was-hier-geen-rand-6954617-a1547447.

Blanchot 1989

M. Blanchot, *L'espace littéraire*. Parijs, Gallimard, 1955.

Dera 2018

J. Dera, 'Ten strijde met verzen', in: *De Standaard*, 5-1-2018, geraadpleegd 4-12-2020 op http://www.standaard.be/plus/20180105/bijlage/let/optimized.

Fortuin 2015

A. Fortuin, 'Wij zijn toch geen broodkruimels!?', *NRC Handelsblad*, 2015, geraadpleegd 24-2-2019 op https://nrcwebwinkel.nl/author-review/review/view/id/1337/.

Van Gerrewey 2016

C. Van Gerrewey, 'Iets duwt iets anders opzij en het is er. *Op de rok van het universum* van Tonnus Oosterhoff', in: *DWB*, 161, 3, 2016, 95-101, geraadpleegd 5-12-2020 op https://www.dwbarchief.be/sites/default/files/pdf/DWB_2016_3_boekbesprekingen_Christophe%20van%20Gerrewey.pdf.

Van der Graaff 2015

M. van der Graaff, 'Druk op huid', op: maartenvandergraaff.nl, 8-6-2015, geraadpleegd 5-12-2020 op http://www.maartenvandergraaff.nl/druk-op-huid/.

Greene e.a. 2012
R. Greene, S. Cushman, C. Cavanagh, J. Ramazani & P. Rouzer, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 2012.

Ham 2015
L. Ham, 'Ik wil niet sentimenteel doen. Maarten van der Graaff naast Hakim ik weet niks', in: *DWB*, 160, 1, 2015, 117-122, geraadpleegd 23-2-2019 op https://www.dwbarchief.be/sites/default/files/pdf/ham%20over%20van%20der%20graaff.pdf.

't Hart 2015
K. 't Hart, 'Gekke henkie!', in: *De Groene Amsterdammer*, 9-12-2015, geraadpleegd 4-12-2020 op https://www.groene.nl/artikel/gekke-henkie.

Joostens, Korsten & Rovers 2011
P. Joostens, F.W. Korsten & D. Rovers, 'Voorwoord van de bezorgers', in: J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011, 9-11.

Mettes 2011
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Bezorgd door P. Joostens, F.-W. Korsten en D. Rovers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Nguyễn 2018
T.M. Nguyễn, 'Aantekeningen voor N30x31 // I.M. Jeroen Mettes', op: nY-web, 2-1-2018, geraadpleegd 4-12-2020 op http://www.ny-web.be/untimely-meditations/aantekeningen-voor-n30x31-im-jeroen-mettes.htm.l

Oosterhoff 2015
T. Oosterhoff, *Op de rok van het universum*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2015.

Oosterhoff 2018a
T. Oosterhoff, 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)', *Een kreet is de ramp niet*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2018, 8-29.

Oosterhoff 2018b
T. Oosterhoff, 'Uit een interview dat niet doorging', *Een kreet is de ramp niet*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2018, 83-108.

Sartre 1948
J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Parijs, Gallimard, 1948.

Schouten 2015
R. Schouten, 'Honden koesteren we wel, mieren niet', in: *Trouw*, 24-10-2015, geraadpleegd 4-12-2020 op literom.nl.

Sepers 2015
H. Sepers, 'Recensie: Tonnus Oosterhoff – *Op de rok van het universum*', op: *Tzum*, 25-12-2015, geraadpleegd 4-12-2020 op https://www.tzum.info/2015/12/recensie-tonnus-oosterhoff-op-de-rok-van-het-universum/.

Thomése 2016
P.F. Thomése, 'Een perpetuum mobile van taal', in: *De Gids*, 179, 6, 2016, 28-31.

Vervaeck 2015
B. Vervaeck, 'Olie op een plas water', op: *De Reactor*, 29-12-2015, geraadpleegd 4-12-2020 op http://www.dereactor.org/home/detail/olie_op_een_plas_water.

Vlaar 2016
M. Vlaar, 'De willekeur van het leven', in: *De Standaard*, 5-2-2016, geraadpleegd 6-2-2019 op http://www.standaard.be/cnt/dmf20160204_02109610.

Vriezen 2016
S. Vriezen, 'Variaties op een grondbeginsel. Honderd zinnen over Arjen Duinker en Jeroen Mettes', in: *Netwerk in eclips.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2016, 203-213.

Noten

1. Deze vergelijking wordt onder andere gemaakt in Dera 2018, Alkema 2017 en Ham 2015.
2. In Nguyễn 2018 en Van der Graaff 2015 zijn dergelijke reflecties op poëticaal verwantschap te vinden.
3. Zie Van Gerrewey 2016, 't Hart 2015, Thomése 2016 en Alkema 2017.
4. Voor meer over de implicaties die Mettes' lezersopvatting heeft voor de verantwoordelijkheid van de lezer, zie Vriezen 2016.
5. 'Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt me niet)' verscheen in *Terras* #09, themanummer 'Brussel', en werd in januari 2016 in drie delen online gepubliceerd op de website van het tijdschrift, waar het nog altijd te lezen is: https://tijdschriftterras.nl/essay-over-jeroen-mettes/. Het essay werd ook opgenomen in de essaybundel *De kreet is de ramp niet* (Oosterhoff 2018).
6. Op dit verband wordt niet alleen in Van Gerrewey 2016, maar ook in 't Hart 2015 en Thomése 2016 gewezen. Hoewel Alkema 2017 een recensie van Oosterhoffs dichtbundel *Ja Nee* is, bevat ook deze bespreking een aantekening over de 'invloed' van Mettes op het werk van Oosterhoff, inclusief *Op de rok van het universum*.
7. 'De slordige stapel informatie en desinformatie waaruit dit boek bestaat is slechts voor een deel aan mijn eigen verbeelding ontsproten. Is verbeelding trouwens iets anders dan herschikking van wat de omgeving aanreikt?' (Oosterhoff 2015, 397). Vervolgens noemt hij een vijftigtal 'bronnen en vindplaatsen, auteurs, tijdschriften, boeken, internetsites, mondelinge informanten' (397). Vgl. Mettes: 'De meeste shit is gestolen etcetera. Dat is niet langer interessant. Je kunt een lichaam niet met informatie beschieten en je advocaten de kogels terug laten vragen' (2011, 348).
8. Deze thematische ordening van informatie en anekdotes wordt ook vastgesteld in Vervaeck 2015 en Vlaar 2016.
9. Varianten van deze interpretatie zijn te vinden in Fortuin 2015, Schouten 2015, Van Gerrewey 2016, Vlaar 2016, Vervaeck 2015 en Sepers 2015.

‘Een soort lul-loos gelul’

Het ‘ik’ in het werk van Jeroen Mettes, Maarten van der Graaff, Frank Keizer, Hannah van Binsbergen en Dominique De Groen

Sander Bax

In 2011 bezochten dichters Maarten van der Graaff en Frank Keizer samen de presentatie van *N30+* en *Weerstandsbeleid*. De twee vrienden zouden nog vaak over Jeroen Mettes spreken: ‘Het zou een manier zijn om over Nederlandstalige poëzie te praten, de poëzie van de eenentwintigste eeuw’ (Van der Graaff 2015; vgl. Ten Napel 2016) Dit citaat laat zien hoe Jeroen Mettes een tijd lang fungeerde als ijkpunt voor het werk van jonge Nederlandstalige dichters. In deze bijdrage aan de bundel wil ik een van de drie in de inleiding genoemde vluchtlijnen relateren aan het werk van enkele dichters van wie we mogen aannemen dat hun werk in dialoog met dat van Mettes tot stand is gekomen.[1]

Ik wil mij richten op de manier waarop Mettes en zijn navolgers omgaan met het ‘ik’ in de lyrische tekst. Als we Mettes’ scheppende werk bekijken, dan zien we daarin een spanning (vgl. Demeyer 2011). Aan de ene kant lijkt het werk erop gericht om het ‘ik’ te laten verdwijnen: ‘N30’ kan gezien worden als een collagetekst waarin fragmenten uit de werkelijkheid bij elkaar zijn gebracht, zonder dat daaraan een coherent subject ten grondslag ligt. Maar het epische gedicht kan ook gezien worden als een tekst waarin getoond wordt hoe een individu in de eenentwingste-eeuwse laatkapitalistische samenleving altijd gestructureerd en geconstrueerd is door het systeem. Het eerste streven lijkt gericht op de anonimisering van het ik, het andere op het tonen van het ik (in zijn neoliberale conditie). Op beide manieren wil Mettes in zijn werk het ik destabiliseren.

In 2018 wezen dichters Nguyễn Thị Mai (in een reeks gedichten) en Obe Alkema (in een kritisch essay) erop dat in Mettes’ ‘onbepaalde’ ik toch een mannelijk en wit, dus gesitueerd, perspectief herkend kan worden. Nguyễn Thị Mai merkte op dat Mettes ervoor heeft gekozen ‘om ergens in een wereld te gaan staan. Waarom schreef hij die zinnen op en niet andere? Hoezo een wereld zoals *N30*? In het circuleren van taal schuilt beslissing, schuilt subjectiviteit, schuilt verantwoordelijkheid’ (Nguyễn 2017). Zelfs in het werk van een dichter die zo bewust bezig is geweest met de desta-

bilisering van het ik kunnen latere lezers een stabiel en gesitueerd ik aanwijzen. In het werk van de verschillende door Mettes geïnspireerde dichters die ik in deze beschouwing de revue wil laten passeren, komt deze spanning tussen een ideologisch gesitueerd en zichtbaar ik aan de ene kant en de (on)mogelijkheid om dit ik in het gedicht te destabiliseren aan de andere kant steeds terug. In deze beschouwing wil ik dat demonstreren aan de hand van het werk van achtereenvolgens Frank Keizer, Maarten van der Graaff, Hannah van Binsbergen en Dominique De Groen (Demeyer 2011).

Het ik bij Mettes

In zijn poëzienotities stelt Mettes op verschillende plaatsen het hierboven genoemde probleem van het ik aan de orde. Een tekst op de achterflap van Bernlefs bundel *Kiezel en traan* (Bernlef zou de 'meester van de ontroering' zijn) brengt hem tot een reflectie op emoties in poëzie en kitsch. Hij stelt: 'Als ik poëzieles zou mogen geven aan de Rietveld Academie (als excentrieke collega van Maria Barnas!) zou ik studenten het schrijven van 'ik' ontmoedigen; niet uit ultramodernistisch principe, maar simpelweg omdat de verleidingen van het 'ik' me te groot lijken' (Mettes 2011a, 38). Met dit citaat laat Mettes zien dat hij – in het spoor van Roland Barthes, wiens *De nulgraad van het schrijven* hij instemmend bespreekt – sceptisch staat tegenover literatuur waarin een coherent en herkenbaar subject gecreëerd wordt (Mettes 2011a, 119). Mettes haalt in dat verband ook Blanchot aan die stelt dat de schrijver iemand is 'die zijn stilte oplegt aan het gezever' (214). In literatuur is er geen sprake van een subject ('de auteur') die direct zijn emoties of gedachten verwoordt. 'Die stilte is, geloof ik, niet tegengesteld aan spreken. Ze laat eerder een gebroken, gedecentreerd spreken aan het woord komen, een soort lulloos gelul, waarin zich niets anders voltrekt dan het gemurmel van de taal zelf, als een gebeurtenisloos gebeuren' (Mettes 2011a, 119).

Mettes citeert uitvoerig uit Blanchots *L'espace littéraire* (216).[2] Die citaten illustreren dat Mettes zich ervan bewust was dat een schrijver kan proberen om het ik uit te wissen of te destabiliseren, maar dat hij er tegelijk niet aan kan ontsnappen sporen van de eigen persoonlijkheid of de eigen ideologische gesitueerdheid in de literaire tekst achter te laten. De hoogstpersoonlijke toon die we tegenkomen in het werk van een schrijver die het ik probeert te destabiliseren is, volgens Blanchot, 'de intimiteit van de stilte' die de schrijver het woord oplegt. Mettes voegt daar aan toe dat de toon van een werk dan iets is 'als het stil-zetten van het gelul, er een "beeld" van maken, een *freeze frame* als het ware Maar het is pas in deze *still*/stilte dat het gelul zonder begin of einde *waarneembaar* wordt' (215).

Deze citaten laten zien dat Mettes zich als geen ander bewust was van deze problematiek en dat hij er in zijn werk een omgang mee wilde vinden. Het 'ik' komt in de eenendertig delen waaruit 'N30' bestaat, op heel veel verschillende manieren voor.

Als we naar het eerste deel kijken, dan zien we daarin regels als 'Een spinnenweb trilt als ik er langs loop' (Mettes 2011b, 16) en 'Het lag op de trap, dus ik pakte het op en nam het mee naar boven' (17). In beide regels ontmoeten we een vluchtig, passerend ik. Het woord 'ik' komt nog een keer voor in dit deel, maar die ik staat in een zin tussen aanhalingstekens ('Maar het gebruik van het zwaard, dat heb ik wel geleerd, en meer is voor het moment niet nodig' (16)), waardoor de ik in dit citaat 'sprekend wordt ingevoerd'. Ook is er in dit deel tot twee keer toe sprake van een 'jij'. In het eerste geval ('Je huid') is dat iemand die door de sprekende stem wordt aangesproken, in het tweede geval ('En je ziet hoe alles moet wijken, en allereerst wat dat niet kan' (16)) kan dat heel goed de sprekende stem zijn die zichzelf aanspreekt (in dat geval is de 'je' een verkapte 'ik'). Daarnaast is er in dit eerste deel ook sprake van een zogenaamd 'lyrisch ik', een ik van wie we veronderstellen dat die de zinnen die we lezen uitspreekt. Het gaat dan om zinnetjes als 'Een dag is ook een ruimte' en 'Randstad renoveert' (16).

Het collagekarakter van de tekst maakt dat we ons eigenlijk bij iedere zin opnieuw af moeten vragen of die wel door dezelfde stem wordt uitgesproken. De stem van het gedicht, het veronderstelde ik, kan per zin weer een ander ik zijn. Het voert niet te ver om in dit eerste deel van 'N30', dat ik hier als voorbeeld aanhaal, een mechanisme te zien waarmee het 'ik' in het gedicht wordt gedestabiliseerd. Om het contrast binnen het gedicht te illustreren, volstaat het om naar het tweede deel te kijken. Waar het eerste deel fragmentarisch en collage-achtig is, bestaat het tweede deel op het oog uit meer coherent verhalende tekst. Wie die tekst echter begint te lezen, merkt dat toch ook hier de zinnen op een collage-achtige manier bij elkaar geplaatst zijn. In deze passages echter speelt het 'ik' een veel dominantere rol:

> ...pff weg! Een komma. Jeroen! Ik zou graag zo'n pak vlinders van je overnemen; elke dag komt mij uit; wanneer kom je? Ik lees Adorno in haar bikini. Als je je aan de wet houdt hoef je je ook niet onderdrukt te voelen. (...) Strikt semi-autobiografisch. Een vuist vol pinda's. Ik kan me niet herinneren dat we ooit een échte hut hebben gebouwd in de bossen rond Valkenswaard. Volgende week zal er bloesem hangen aan de bomen langs de hele laan, deze hele laan (Paukesven). Is dit een beetje jouw belevingswereld? Maar... Maar, maar... Hier breekt de geschiedenis af. Je zult huilen met je ogen open, je zult weten waarom, je zult naakt in het donker liggen en dan in het licht, je zult niet hoeven vragen: 'Wat moet ik doen?' In een wereld waarin winst en milieu langzaam aan elkaar gekoppeld raken, hebben multinationals ingezien dat maatschappelijk ondernemen de toekomst heeft. In mijn vroegste herinnering draagt ze een pak van lood; ze heeft een baby ('ik') in haar armen. Een tram komt uit de mist op ons af. Is het de wind of een machine? Ik wacht bij de McDonald's met zijn vriend tot hij terugkeert met de cocaïne. (Mettes 2011b, 20)

Het ik in deze fragmentarische tekst wordt geconstrueerd naar het model van de biografische persoon Jeroen Mettes. Niet alleen worden zijn naam en geboorteplaats genoemd, ook komen we hem tegen als iemand die schrijft, iemand die Adorno leest, later ook Don DeLillo. Aan het begin van het fragment wordt er een soort jeugdherinnering geconstrueerd, maar die wordt bruusk afgebroken voordat de lezer de kans krijgt zich er al te veel mee te vereenzelvigen: 'Is dit een beetje jouw belevingswereld? Maar... Maar, maar... Hier breekt de geschiedenis af'. Dan volgt er een politieke uitspraak over milieu en kapitaal, die onderbroken wordt door weer een herinnering, en een scene waarin de ik bij de McDonald's op een vriend met cocaïne staat te wachten – een scene dus waarin de ik-figuur gelokaliseerd wordt in de eenentwintigste-eeuwse consumptiecultuur.

De eerste twee delen van 'N30' illustreren meteen hoe het probleem van het ik zich in dit epische gedicht manifesteert. De collagestructuur van de tekst, zorgt er op twee manieren voor dat er geen sprake is van een duidelijk, stabiel, herkenbaar ik (of van de suggestie daarvan): in sommige delen van de tekst verdwijnt het ik achter de fragmenten en citaten, in andere delen van de tekst komen er juist meerdere 'ikken' voor die uitwaaieren over steeds verschillende plaatsen en zelfs tijden. Dat maakt het zo complex om een vaak geciteerde giftige zin te interpreteren die in het midden van het begin van het tweede deel van 'N30' staat. De zin 'Ik schop je in je kut tot je bloedend klaarkomt' (18) is terecht geïdentificeerd als misogyn en gewelddadig (Alkema 2017; Nguyễn 2017). In deze zin is er een 'ik' (maar wie spreekt hier?) die een 'jij' gewelddadig verkracht. Het is de vraag wat die verkrachting in deze tekst doet, te midden van een schrijver achter zijn bureau, verwijzingen naar de Japanse economie (waarbij ideologie en het bedrijfsmatige worden benoemd). Is dit ik gelijk te stellen aan het ik waarmee deel twee van 'N30' begint? Mettes' destabilisering van het ik maakt dat we die vraag niet bevestigend kunnen beantwoorden. Toch hebben kritische lezers van Mettes' werk opgemerkt dat dit soort zinnen onthullen dat er aan deze tekst wel degelijk een gesitueerd ik ten grondslag ligt: een subject, met een ideologische positie, die verantwoordelijk is voor de ideologie van de tekst.

'Het vege lijf een werkloos ding, afgewaardeerd' Het 'ik' bij Frank Keizer

In 2012 debuteerde Frank Keizer met de kleine bundel *Dear world, fuck off, ik ga golfen* bij uitgeverij Stanza. In deze bundel toont Keizer de lezer het ik in een vervreemdende wereld. In het tweede gedicht wordt al duidelijk welke rol het subject – in concrete zin: het lijf, de stem – speelt in de bundel (Keizer 2012, 2).

> Heropleving van een doodgewaand affect: ik
> schreeuw.

> Alsof privatisering alleen de uitverkoop van overheidsdiensten
> betreft, en niet de subsumptie van alles onder diezelfde noemer.
> Het vege lijf een werkloos ding, afgewaardeerd.

In de gedichten treffen we uitspraken aan over het eenentwintigste-eeuwse kapitalisme, zowel uitspraken over de daadwerkelijke effecten van dat kapitalisme als uitspraken die de sporen dragen van (marxistische) theorie over het kapitalisme. Die uitspraken worden geflankeerd door poëticale uitspraken, over de autonomie van literatuur ('De resolute autonomie van het gedicht / als machtsuitoefening' (4)), over de ervaring van poëzie. Naast deze meer reflectieve meta-passages komen er in de gedichten veel concrete plaatsen (Swifterbant, Bruinisse, Lelystad, Flevoland, Dronten, Echt en 'Haverleij, waar je je in Disneyland waant' (11)) en mensen voor. Vaak zijn dat dichters, theoretici of politici (Van Bastelaere, Marx, Badiou, Rutte).

Te midden van dat alles plaatst Keizer het 'ik' van zijn gedichten. Het ik bij Keizer is veel consistenter en coherenter dan het ik bij Mettes. Binnen het kader van een gedicht blijft het ik vaak stabiel en ook de verschillende ikken in de verschillende gedichten hebben veel met elkaar gemeen. Keizer maakt dus geen gebruik van de formele destabiliseringstechnieken van Mettes, maar hij benoemt wel herhaaldelijk op een expliciete manier dat het subject in de poëzie uiteenvalt: het gedicht verbergt het subject, 'schreeuwend puin' blijft over. Tegelijk doet hij in de bundel het tegenovergestelde: door dit principe zo expliciet te benoemen blijft het subject in de vorm van het gedicht overeind, al presenteert het zich als ik dat in schijn persoonlijke keuzes kan maken, maar zich steeds geconfronteerd ziet met het feit dat al die keuzes voorgeprogrammeerd zijn.

In de bundel *Onder normale omstandigheden* (2016) wordt zo nu en dan verwezen naar het verblijf van dichter Frank Keizer in Brussel. Daarmee is er een duidelijk en expliciet biografisch verband tussen het ik in de tekst en het ik van de dichter. De eerste zinnen van reeks en bundel luiden: 'het lijkt wel alsof ik in handen van rabiate democraten / ben gekomen, gewetensvolle mensen / als wij die in het weekend werken en ook geen zin hebben / in de oorlog van allen tegen allen / maar ik ben in Brussel / doe wat ik leuk vind / en word daar soms voor betaald' (Keizer 2016, 6). Ondanks de expliciete verwijzingen naar de biografie van de dichter, wordt dit persoonlijke ik in de eerste regel van dit citaat ook gepresenteerd als een abstracter ik: een ik dat is ingebed in en overgeleverd aan de politieke werkelijkheid.

Keizer laat zien hoe het ik geconstitueerd is door de instituties en door de taal. Het ik lijkt wellicht vrij en stabiel, maar is dat niet: 'en ik raakte in een postindustriële paniek / waar is de uitgang / op een vlakte / ik ben niet bijzonder / ik ben inwisselbaar / en de dienstensector bestaat echt' (10). Het volgende citaat laat zien hoe Keizer de inwerking van de politiek op het individuele leven in deze reeks aan de orde stelt.

er zit een taal van de hervorming in mij
nu ben ik ook schuldig
en poseer ik naakt
in de centerfold
van mijn marktrelaties
en mijn relaties met het publiek
je vergeet soms wie Marx was

De verwijzing naar Marx maakt duidelijk dat het ik in deze bundel doordrongen is van de theorievorming rondom de vervreemding van het individu in de kapitalistische samenleving, maar dat het desondanks onmogelijk is voor dat ik om zich aan de 'marktrelaties' te onttrekken. Keizer vat dat samen in de volgende vier glasheldere regels: 'de relatie tussen mijzelf en het politieke / is ingewikkeld / maar ze bestaat en daarom is het beter / dat ik haar niet negeer' (13), even later gevolgd door: 'mijn eigen problemen zijn ook de problemen van anderen / denk ik soms / vreselijk aanmatigend ja / maar wel een goede hypothese' (13). In deze passages legt Keizer het verband tussen het ik dat hij in deze reeks toont en de andere mensen met wie hij een gemeenschap wil vormen. Aan de ene kant is dat een beweging naar abstractie (of naar de metafoor): dit specifieke lichaam illustreert een positie van 'de' mens in de neoliberale samenleving. We zouden het ook kunnen zien als een meer metonymische beweging: de gemeenschap is klein en bestaat uit enkele verschillende 'ikken' die samenkomen.

In het werk van Mettes hebben we twee tegen elkaar inwerkende strategieën gezien om met het probleem van het ik om te gaan. Aan de ene kant destabiliseerde Mettes in 'N30' het ik door het uit te laten waaieren over zinnen en pagina's, waardoor er in sommige passages nauwelijks een ik aan te wijzen was. In andere passages daarentegen presenteerde Mettes een ik dat expliciet verbonden was aan zijn eigen biografie en aan zijn eigen precaire positie in de samenleving. We kunnen vaststellen dat Keizer van deze twee strategieën overwegend de tweede overneemt en dat hij die wellicht een stap verder brengt. Doet Mettes in zijn poëzie een poging om het op zijn eigen biografie gebaseerde ik te laten verdwijnen of te destabiliseren, voor Keizer lijkt die optie niet te bestaan: bij hem gaat het erom het ik te tonen – niet als het soevereine, onafhankelijk individu waar Roland Barthes zich tegen verzette, maar juist in alle afhankelijke en ingebedde ideologische gesitueerdheid.

In de poëzie van Keizer is het destabiliseren van het ik wel een thema. In de tweede reeks uit *Onder normale omstandigheden* bijvoorbeeld komt een ik-figuur voor die opnieuw alle trekken van Frank Keizer heeft: 'politiek dichter werd ik op podia en in tijdschriften / en academicus op de universiteit / zij creëerden mij / en vulden me in want ik was invulbaar / nu ontmantel ik mijzelf / en verlaat ik de jaren negentig / ik verlies de symbolische functie / de antisymboliek van de symbolische moord / en de

illusoire vrijheid' (17). Keizers ik benoemt expliciet dat het zichzelf wil 'ontmantelen' en wil 'afbreken': 'opgetild uit de schoot van Wim Kok / breek ik mijzelf af / tot het lichtste ding / het zachtste ding / ik ben kapot en zing' (17). Het 'ik' in 'Onder normale omstandigheden' voelt zich desolaat, wanhopig en boos: 'ik ben weggerukt uit mijn wereld / jij bent weggerukt uit jouw wereld / ik pas niet in dit land, maar in de onbeholpenheid / van liefde, die verandert' (22). Maar ook al stelt de ik-figuur vast niet in deze wereld thuis te horen, hij kan er niet aan ontkomen toch tot die wereld te behoren. In de laatste reeks 'nachtpolitiek' ontmoeten we een ik die in Amsterdam-Noord woont, op de pont vaart, zich 'man uit de middenklasse' voelt, iemand die altijd geaccepteerd en ingekapseld is. 'Als de avond valt / verlaat ik mijn klasse / Uit de droeve aaneenschakeling / van werk, ander werk, antiwerk / pak ik wat van mij is' (50). Juist het feit dat deze ik-figuur in Nederland als middenklasseman zo geaccepteerd is, maakt dat hij bang is dat hij zelf 'de wereld die ik zoek' verduisterd heeft.

De laatste regels van dit gedicht maken bovendien de paradoxale situatie van Keizers ik inzichtelijk. We hebben in deze bundel, in deze reeks, te maken met een ik dat zegt 'verward' en 'zonder organisatie' te zijn, maar tegelijk spreekt de stem die we horen wel degelijk tamelijk stabiel en geordend. Anders dan Mettes deed, kiest Keizer ervoor om het ik niet impliciet, in de vorm, te ontregelen, maar om dat expliciet te doen, met als paradoxaal gevolg dat het ik iets anders doet dan het zegt. Waar Mettes het ik destabiliseert door te kiezen voor collage-achtige vormen, daar kiest Keizer ervoor om expliciet te benoemen dat het ik in tijden van neoliberalisme gedestabiliseerd raakt. We zien hier dat Keizer, geïnspireerd door Mettes, komt tot een uitgesproken, expliciete socialistische poëzie (Buelens 2016, 81).

In Keizers poëzie komen we herhaaldelijk de wens tegen om deel uit te maken van een gemeenschap en om op die manier op zoek te gaan naar een mogelijke toekomst en een uitweg uit de impasse. Dit aspect komt naar voren in de eerste reeks 'lief' uit Keizers derde bundel *lief slecht ding* (2019). In die reeks is het woord ik afwezig. Er wordt een 'je-figuur' aangesproken door een 'lyrisch ik' dat zichzelf niet laat zien. Het is niet duidelijk of er sprake is van twee referenten of dat de ik-figuur zichzelf in de jij-vorm toespreekt. Alleen dat feit maakt dat het ik in deze reeks aanzienlijk instabieler is dan in de eerdere bundels ('natuurlijk wil je zelf kunnen kiezen wat je bent, maar / niet het gefragmenteerde postindividu dat van zijn / zelfbeschikking geniet' (Keizer 2019, 15). Geen genieten, geen zelfbeschikking, het ik in deze bundel is daarentegen kwetsbaar en in verwarring: 'intussen ben je gebroken / wakker geworden en wil je weten welke soevereiniteit / je bezit, hoe je bent vernederd. hebt vernederd. en wat een / leven eigenlijk is dat niet in de wet staat' (15). De sneer in dat fragment naar het 'gefragmenteerde postindividu' laat nog maar eens zien dat het meervoudige ik voor Keizer geen mogelijke uitweg is, maar juist een beschrijving van de impasse waarin de hedendaagse mens zich bevindt. Het individu in deze bundel is gebroken, vernederd en heeft het gevoel geen leven te hebben. In het slotgedicht gebruikt Keizer

het woord ‘ontworteld’. Het gedicht eindigt met het vastlopen van de sprekende stem (en, zo is de implicatie, de schrijvende hand).

De ik en de jij voeren in deze reeks een intiem gesprek waarin voortdurend de spanning naar voren komt tussen de ik die piekert, die geen perspectief en geen horizon ziet, en de jij die momenten van ontsnapping zoekt. Het vermogen om collectief te zijn, gezamenlijk te denken en te opereren is verloren gaan, waardoor ieder individu op zichzelf is teruggeworpen. In een van de volgende gedichten lezen we een oproep tot ‘heroriëntatie’, ‘echte aandacht’, manieren om de eenzaamheid te bestrijden. In de laatste reeks ‘ding’ construeert Keizer een wij in zijn gedichten.

> ja, het was waar dat we elkaar nodig hadden
>
> zoals communisme en kapitalisme ooit, in de eeuwen
> hiervoor, maar toen had ik al zo lang aan ze vastgehouden
> dat ik inmiddels alleen nog maar achterwaarts leefde. ik moest
> ze dus allebei onttoveren, alleen zo kon ik door. hoe deed
> ik dat? ik, die zelf onttoverd was en alleen boeken aanraak,
> geen kanalen graaf? en hoe was ik zo zeker? ik murmelde,
> ik herinnerde, ik overwinterde (54)

De reeks exploreert de mogelijkheid van een gemeenschap waar het ik uit eerdere reeksen naar op zoek was. De vraagtekens aan het einde van het citaat laten zien hoe moeilijk die zoektocht is. Mettes en Keizer vinden elkaar in het gegeven dat hun poëzie de lezer toont hoe kwetsbaar en gesitueerdheid het lichaam van het hedendaagse subject is. Beide dichters geven die gesitueerdheid een plaats in hun gedichten. Keizer verschilt van Mettes in de lyrische vorm die hij kiest om dit probleem aan de orde te stellen: waar Mettes het probleem juist liet zien in het gedestabiliseerde ik, daar laat Keizer het zien door een herkenbaar en coherent ik expliciet aan het woord te laten over diens eigen instabiliteit.

‘De serie waaraan je bent toegevoegd’. Het ‘ik’ bij Maarten van der Graaff

De eerste afdeling ‘Real time autobiografie’ van *Vluchtautogedichten* (2013), de debuutbundel van Maarten van der Graaff, heeft niet voor niets het woord ‘autobiografie’ in de titel; het ik is in deze afdeling sterk aanwezig (Joosten 2016). In een van de eerste gedichten presenteert het ik zich direct als iemand die bereid is om ons zijn eigen situatie kenbaar te maken: ‘Mijn favoriete plek is mijn schermbeeld, / energie die niet verloren gaat, maar steeds verzuipt. / Wat ik wil zeggen is dat ik drink, dat ik van uitzonderingen opleef: / scherpe randen, de transparantie van bloed’ (11). In

enkele gedichten uit deze afdeling komt een ik-figuur voor die geconstrueerd is naar het model van de biografische figuur 'Maarten van der Graaff'.

Dat de dichter een bewust spel speelt met deze verwijzingen blijkt uit het eerste gedicht uit de reeks 'De atleet vertrouwt zijn sprong': 'Iedereen is dan iedereen in allen, Gene Swenson / is Maarten van der Graaff'. Het is-teken tussen de eigennaam en de naam van een kunstcriticus uit een andere tijd en plaats maakt dat Van der Graaff in dit gedicht bewust het ik destabiliseert. De ik en de jij die in deze reeks zo veelvuldig optreden, worden daardoor meer dan verwijzingen naar eenduidige herkenbare figuren in de werkelijkheid, maar worden tot referenten die staan voor veel meer dan die enkele individuen. Van der Graaff construeert een op het oog stabiel en herkenbaar naar biografisch model geconstrueerd ik, om dat ik vervolgens opzichtig in gedichten te deconstrueren. Hij doet dat door in de gedichten uit de reeks heel veel fragmenten, uit gesprekken, uit e-mailverkeer, uit beeldmateriaal, uit literaire teksten, associatief bij elkaar te plaatsen.

Deze techniek komen we ook tegen in Van der Graaffs derde bundel *Nederland in stukken* (2020). Direct in het eerste gedicht van de reeks 'Index' uit die bundel komen we deze regel tegen: 'Dit. Nieuwe gedichten van Maarten van der Graaff worden geschreven, / in de stijl die jullie het beste lijkt. Word heeft onleesbare inhoud aangetroffen' (Van der Graaff 2020, 29) In deze regel reflecteert het gedicht, zoals in deze bundel veelvuldig voorkomt, op de eigen materialiteit. Het schrijven van de gedichten wordt bovendien als iets passiefs beschreven en daarmee op een bepaalde manier ontdaan van het 'unieke' stempel van de maker: de auteur wordt dus opgevoerd en weer uitgewist tegelijk.

Anders dan Keizer hanteert Van der Graaff daarbij de collagetechniek die we in het werk van Mettes vinden. Door die collagetechniek wordt het ik, dat het ene moment herkenbaar en gelokaliseerd is, het andere moment geanonimiseerd (daar waar het ineens over 'hardware' en 'systeem' gaat, direct na een passage over eenzaamheid). Het subject bij Van der Graaff is weliswaar stabiel, maar blijkt gesitueerd in de wereld van het eenentwintigste-eeuwse laatkapitalisme. Met expliciete verwijzingen als de onderstaande is Van der Graaff duidelijk verwant aan Keizer.

> De crisis is heerlijk, de crisis is een mysterie.
> Het kapitalisme is heerlijk, deconstructie is heerlijk, verzet is
> een mysterie. (43)

Steeds benadrukt de ik-figuur in deze bundel de verveling en de zinloosheid, het drankgebruik en het schuldgevoel die onderdeel uitmaken van het studentenleven. Net als Keizer wil Van der Graaff de conditie van de eenentwintigste-eeuwse mens tonen: 'In de 21ste eeuw liggen wij doodstil. / Hoe lang duurt de 21ste eeuw?' (49). In de veertien lijsten uit de eerste afdeling van Van der Graaffs tweede bundel *Dood werk*

(2015) komen we een vergelijkbaar ik tegen. ‘Dit is de vroege eenentwintigste eeuw / en ik loop naar buiten’ (Van der Graaf 2015, 11). De persoon die hier aan het woord is, plaatst zichzelf in plaats (de stad Utrecht) en tijd (de eenentwintigste eeuw). ‘Dit is ook mijn eeuw. / In haar ordening en motoriek besta ik, / een hortende cel’ (11).

In *Dood werk* (2015) wordt het dood-zijn, het doodgeboren-zijn gepresenteerd als de menselijke conditie in de eenentwintigste-eeuwse stedelijke en digitale ruimte. In de diverse ‘lijsten’ die we in deze bundel tegenkomen, wordt die conditie op verschillende wijzen uitgewerkt. In het gedicht ‘Lijst met civiele liederen’ is het ik uitgesproken negatief over zijn eigen conditie:

> Ik eet voor de televisie. Ik ben burger van een staat,
> eet magnetronboerenkool, kijk naar een herhaling van *Frasier*.
> Het is mijn plicht de worst te eten en het jusbakje leeg te drinken.
> Online lees ik een polemisch stuk, dat ik ooit schreef,
> en walg van het stijltje, de berekening. (31)

In deze bundel exploreert Van der Graaff de sociaal-economische conditie van het ik verder. In het gedicht ‘Lijst met bedekkingen’ speelt het fenomeen ‘werken’ een centrale rol. ‘Ik bedek mijn baas met nachtmerries / en vind dit ontoereikend / Ik bedek hem met gehoorzaamheid, / betaal hem uit in paranoia’ (26). De ik-figuur en diens baas hebben een vijand die voor hun ogen bedekt blijft, waardoor er een ‘voortdurende dreiging’ is: die bedreiging komt van ‘Nederland’, van de nationalistische quasi-gemeenschap die een land presenteert te zijn. ‘Nederland, ik schrijf dit niet zomaar. / ik zoek naar je dood en gemeenschap. / […] ik word bedekt door steden en dorpen / En lig ’s morgens dood in je bed’ (26).

In het ‘Negende gedicht, waarin een lijst wordt overgeschreven’ staat het ik helemaal centraal, vooral omdat de laatste heel lange strofe voor een groot deel bestaat uit zinnen die met het woord ‘ik’ beginnen. Het gaat in dit gedicht om een ‘ik’ dat van zichzelf zegt: ‘Ik woon in Nederland. / Ik ben een geheim / dat wordt bewaard door bepaalde / gemeenschappen, die niet willen delen’ (46). In een volgende strofe komt een verwijzing voorbij naar het psychische geweld (‘Ik ben in therapie / omdat ik woede- en paniekaanvallen heb’) dat dit ‘late kapitalisme’ teweegbrengt en waarvan de ik in deze reeks de belichaming is. Een ander element dat in de reeks (en in beide bundels) steeds terugkomt, is het feit dat het subject zich in een digitale wereld bevindt. ‘Ik heb behoefte aan verbondenheid / en troost en zoek deze dingen op internet’ (49). In die digitale wereld heeft de ik niet langer zeggenschap over de eigen identiteit: ‘Ik heb ideeën over mijzelf / en deze ideeën vermommen zich als gevoelens / en produceren mijn gedrag’ (49). Van der Graaff laat zien hoe het ik door die digitale context ingeschakeld wordt in het (kapitalistische) systeem dat de digitale wereld

reguleert: 'Ik sloot een contract met mijzelf / en veranderde van steen in werk. / Nu ben ik project en projectontwikkelaar / en ontmoet ik anderen in informele context, / waar beiden niets te verbergen hebben' (52).

Bij Van der Graaff vinden we beide strategieën terug die we hebben aangetroffen in het werk van Mettes: in sommige gedichten en reeksen kiest hij voor de techniek van de destabilisering, maar er zijn ook gedichten en reeksen waarin het ik expliciet en gesitueerd voorkomt, zoals in het voorgaande citaat. Net als bij Keizer mag dat gesitueerde ik soms een coherent en herkenbaar karakter hebben, dat betekent niet dat we bij deze dichters te maken hebben met een soeverein en onafhankelijk individu. Het ik bij Keizer en Van der Graaff lijdt onder de condities van de hedendaagse wereld, gaat te gronde aan woede, paniek en wanhoop en is op zoek naar hoop, troost en gemeenschap.

We zien de onmacht van het ik ook terug als Van der Graaffs eenentwintigste-eeuwse ik in *Vluchtautogedichten* nostalgisch zegt te verlangen naar de 20e-eeuwse Turkse (politieke) dichter Nazım Hikmet – die wél de rol van geëngageerd schrijver aan kan nemen.

> Ik ben jaloers op de twintigste eeuw.
> Ik ben jaloers op Hikmets gevangenschap.
> Wie niet gevangenzit, is een cipier. (Van der Graaff 2013, 50)

Tegenover Hikmet plaatst Van der Graaff de politiek geëngageerde dichter Frank Keizer, aan wie hij het zevende gedicht uit de bundel opdraagt. Anders dan Hikmet en net als het ik uit de bundel, dat de naam Van der Graaff draagt, is deze eenentwintigste-eeuwse dichter 'radeloos'.

> Het gedicht begint zich te spiegelen.
> De identiteit van de dichter klaart op.
> Waarom kunnen wij geen liedjes zingen zoals nachtegalen?
> Omdat wij geen nachtegalen zijn en ook nooit kunnen worden.
> De dichter bijt op hout en blijft alleen.
>
> Ik stelde je vannacht voor als een radeloze moederkangoeroe.
> Je schreeuwde.
> Ik stel mij Frank voor met een lege buidel. De buidel is warm.
> Waar warmte is is een lichaam. Wie zoiets weet wordt gek. (50)

We zien hier dat Van der Graaff de *lichamelijkheid* van het ik in beeld brengt. Hij lijkt daarmee het probleem van Mettes expliciet te maken: juist de lichamelijkheid van het ik verwijst naar de onoverkomelijke gesitueerdheid van het ik. Maar precies waar die lichamen in het spel komen, zet Van der Graaff destabiliseringstechnieken

in. Dat zien we bijvoorbeeld in een gedicht uit *Vluchtautogedichten* waarin Van der Graaff het gender van het ik instabiel maakt: ‘Ik raak mijzelf aan. Ik raak mijn schaamlippen aan. / Ik streel mijzelf zoals alleen ik mijzelf kan strelen’ (52). In de afdeling waarin dit gedicht staat waarin alle nadruk wordt gelegd op de lichamelijkheid van het ik plaatst Van der Graaff een gedicht dat juist gaat over de afwezigheid van het ik. ‘The I of I is about to explode!’ (52). In de reeks ‘Vrije encyclopedie’ ensceneert Van der Graaff een verdwijntruc of een ontsnappingspoging van het ik. In het laatste gedicht van de bundel wordt dat expliciet gemaakt in de regel: ‘Ik drink Socrates en verdwijn onder water’ (55).

Ook in de bundel *Nederland in stukken* (2020) ontwikkelt Van der Graaff manieren om het ik te laten verdwijnen. In een van de gedichten lijkt hij een levensverhaal te gaan beschrijven. ‘Het was de jaren zeventig en het werd de jaren negentig. / Daarna was het middelbareschooltijd’ (30). Maar de gedachte dat het individu centraal staat dat in dit levensverhaal wordt al snel expliciet ondermijnd: ‘Wie heeft dit vervolg handen, voeten en geslachtsdelen gegeven? / Het individuele leven is de grootste leugen’ (31). Iets verderop in de bundel wordt dit geëxpliciteerd door een boodschap. ‘Dit waren de jaren tien en deze boodschap kwam uit het wier: / De verdwijning van allen, mijn leven, dat van jou, / is van belang voor wat hier staat’ (33). Vervolgens laat Van der Graaff het individu ‘verdwijnen in een serie’: ‘vervellen, uitbreken, indrogen, week worden, fossiliseren in de serie’ (34).

In deze reeks deconstrueert Van der Graaff het ik als volstrekt kunstmatig. Niet alleen omdat het ik in een gedicht altijd een constructie is, maar vanwege het gegeven dat de eenentwintigste-eeuwse mens opgenomen is in een ‘scenario’ en dus niet vrij is. Die onvrijheid is een fundamenteel kenmerk van ‘de conditie van de moderne mens’: ‘Ik mis de snelheid en flexibiliteit van de start-up. Ik ga naar bed / met stress, sta op zonder energie. / Ik werk bij mijn droombedrijf en ben ongelukkig’ (35). In de bundel wordt dit principe verder uitgewerkt als Van der Graaff de woorden DOLOR en IPSUM gaat inzetten. Die woorden verschijnen als er gesproken wordt over ‘simulatie’ en ‘experimenteren’. ‘Ik verbind mij ertoe de catalogus waaraan ik ben toegevoegd te vertegenwoordigen als / *method actor* (rigoreuze investering, modernistische tucht)’ (38). De reeks eindigt met twee strofen waarin het ik centraal staat.

> Mijn leven – d.w.z. de catalogus waaraan ik ben toegevoegd –
> bestaat in een serie. Een zin tast de kamer aan waarin we lezen,
> het bezit waaraan ik ben toegevoegd, d.w.z.
> deze kamers voor mijzelf.
> Als een zin de kamer niet kan afsluiten om dit te verbergen,
> moet je de serie waaraan je bent toegevoegd onder ogen komen. (40)

Het ik bij Van der Graaff is gedestabiliseerd, zoals dat bij Mettes, maar het is dat op de expliciete manier die we ook bij Keizer tegenkwamen. In alledrie zijn bundels doet

Van der Graaff pogingen om het ik te laten verdwijnen, te laten exploderen en van zijn soevereiniteit te ontdoen. Die destabiliseringspogingen illustreren heel duidelijk hoe zeer dit ik verwant is aan het wanhopige, onmachtige en volstrekt gesitueerde ik uit de poëzie van Frank Keizer.

'Gisteravond op het jeugdjournaal viel ik door de mand' Het 'ik' bij Hannah van Binsbergen

De sociale constitutie van het ik blijkt al in de eerste regel van de bundel *Kwaad gesternte* waarmee Hannah van Binsbergen in 2016 debuteerde: 'Nu iedereen met me meekijkt kan ik eindelijk beginnen / te groeien naar de markt' (7). De bundel zet dus in met *begin* en met *groei*, maar ook met het zichtbaar zijn voor anderen en het gegeven dat de markt de richting van de groei determineert. Voor Van Binsbergen leidt die radicale zichtbaarheid ('Al mijn gezichten zijn bekend') vooral tot een gevoel van onveiligheid ('Ik wil eruit / maar nergens ben ik veilig, mijn geweten is iets lichts / geworden nu ik mijzelf altijd moet zien en zien hoe ik door / iedereen gezien word' (7).

In het begin van de bundel wordt het probleem van het 'publiek worden' of 'publiek maken' van het ik geïntroduceerd. Het gaat in deze bundel om het spanningsveld tussen de publieke aanwezigheid van het ik en de mogelijkheid om aan dit publieke te ontsnappen De gedichten kunnen gelezen worden als 'onverstuurde brieven', brieven die publiek gemaakt worden maar die eigenlijk privé zijn. Daarmee is ook bij Van Binsbergen het probleem van het ik manifest: het ik is er, lichamelijk, gesitueerd, maar het probeert zich aan die zichtbaarheid te onttrekken door zich te verbergen. Dit thema wordt uitgewerkt in 'Verhaal in drie feesten': 'Dit alles is strikt persoonlijk. Luister niet naar dit verhaal. Alles is persoonlijk' (17). Een paar regels later staat er: 'Ik kan er hier niet met jullie over praten. Dit alles is persoonlijk, schrijf het niet op en vertel het slechts aan de je toegewezen vertrouwenspersoon' (17).

De gedichten in deze bundel bevatten veel ik-zinnen, die een autobiografisch karakter hebben, maar die niet terug te voeren zijn op autobiografische scènes. Daarvoor zijn de gedichten te gecondenseerd en te elliptisch. Dit soort zinnen hebben volgens Lodewijk Verduin het effect dat de lezer uitgenodigd wordt te denken dat er 'één enkel lyrisch subject' in al deze gedichten aan het woord is dat dat subject samenvalt met de dichter. Maar die identificatie wordt in de bundel ook voortdurend ondermijnd, waardoor het ik in de bundel 'veelvormig en onvast' is (Verduin 2017). In zinnen als de volgende is het probleem van het ik dat in deze beschouwing centraal staat dus manifest aanwezig: 'ik ben achttien jaar en niet in staat tot zoveel moois / met de Russische resten van mijn eenvoud / begeef ik me in het publiek en zie al snel / mijn bondgenoten hier zijn vrienden van het kerkhof / ik dacht een feest dat mij vergeet

zal mijn verwijten niet begrijpen' (9). In een van de gedichten wordt het ik geïdentificeerd als 'Hannah van Binsbergen' ('Gisteravond op het jeugdjournaal viel ik door de mand: / Hannah van Binsbergen zal nooit geactualiseerd worden' (34). Deze Van Binsbergen schokt de jonge kijkers door de wenst te uiten 'om in een boek te veranderen' en op te gaan in de bibliotheek, een 'te ondiep graf'.

Het ik in deze bundel is aan de ene kant voortdurend openbaar en afwezig, maar kan tegelijkertijd maar niet tot leven komen of werkelijk worden. 'Ik zal nooit werkelijk worden' (34). Net als Keizer en Van der Graaff stelt Van Binsbergen in deze bundel het probleem van het ik aan de orde: zij doet dat door het expliciet over de publieke, de zichtbare en daarmee ook de lichamelijke kant van het ik te hebben. Tegelijk probeert het ik in deze bundel voortdurend aan die aanwezigheid te ontsnappen – daarin herkennen we de strategie van het destabiliseren van het ik. Van Binsbergens werk is verwant aan dat van Keizer, omdat die destabilisering heel expliciet door het ik benoemd wordt. Dat gebeurt op die plaatsen in de bundel waar het persoonlijke en het politieke expliciet benoemd worden, zoals in de zin: 'De laatste zinnen van het communistisch manifest / raken me nog evenveel als toen ik dertien was' (15). Het gedicht 'Aan Hannah van Binsbergen, slapeloze scholier' zet in met een frase over een brief uit 2011 die laat zien hoe zeer het ik uit deze bundel de combinatie tussen het persoonlijke, het lichamelijke zelfs, en het politieke tot stand wil brengen: 'mijn brandend hart moest de laatste granaat op het patriarchaat zijn' (60). Het gedicht, en daarmee ook de bundel, eindigt met een strofe waarin het ik balanceert tussen een 'dromerig tussenleven' en het zeggen van de eigen naam.

> Omdat mijn woede zich uitte in liefde
> leefde ik van afrekening naar afrekening
> 25 mei 2011: *ik wil wonen in een kapotte caravan naast de spoorbaan.*
> Wat ik wilde was het dromerige tussenleven
> van de deuropening bewaren. Ik heb veel gedaan
> om eindelijk mijn eigen naam te kunnen zeggen. (60)

Net als bij Keizer en Van der Graaff verschijnt het ik bij Van Binsbergen regelmatig expliciet als werknemer: 'ik weet nog niet waar ik aan werk / ik hoop dat het iets nuttigs is. // soms wed ik op honden / en mijn werk is mijn leven // u vraagt me wat vrijheid is? vakantie' (10). Van Binsbergen koppelt deze reflectie op arbeid aan het socialisme door een fragment van de socialistische dichter Herman Gorter boven een reeks van vier gedichten te plaatsen en vervolgens in het eerste gedicht de vraag te stellen: 'Zou / er een slagveld zijn waar ik me werkelijk thuis zou kunnen voelen?' (11). Net als Frank Keizer onderzoekt Van Binsbergen in haar poëzie de mogelijkheid van een sociale revolutie, van een gemeenschap en van een andere toekomst ('Ik heb mijn enthousiasme voor de toekomst niet verloren. / Ik heb serieus het idee dat dit waar is') (11). Die gemeenschap benoemt Van Binsbergen in een later gedicht als 'de Vij-

anden van Vernedering' die haar helpen om 'een harnas' te kiezen 'dat geweld / op afstand houdt' (19). Ze verbindt in dat gedicht haar eigen situatie ('dit moment, waar iets herinnerd / en iets beloofd wordt') aan die van haar tijdgenoten ('dit gesternte staat boven mijn hele generatie'). Ook in het gedicht 'De grote liefde' presenteert het ik uit deze bundel zich expliciet als onderdeel van een 'wij'. Het ik in deze bundel is een beeld van deze generatie: 'Ik ben namelijk de kroon op mijn generatie / in alle ijdelheid is mijn leven extreem / ik vraag me af hoe dat komt / ik vraag me af of ik te lui ben om normaal te doen / elke dag hetzelfde gebouw binnengaan' (32). Het 'enthousiasme voor de toekomst' (11) staat in verband met de regel 'Ik heb weinig hoop zonder jullie, maar jullie geven me niets / wat ik niet snel en zo vernederend zacht moet laten gaan' (19). Dat maakt duidelijk dat de droom (of illusie) van een collectief het ik zou moeten beschermen tegen de wanhoop die de bundel doortrekt. Aan het einde van de bundel lezen we bijvoorbeeld: 'Ik krijg het gevoel dat dit het einde is, het is vreemd, ik dacht altijd al / dat ik het zou herkennen' (44).

In *Kwaad gesternte* presenteert Van Binsbergen het ik als publiek, zichtbaar en lichamelijk tegen wil en dank. Zichtbaar zijn is geen keuze van het ik, maar het ik wordt eraan onderworpen. Net als Mettes, Keizer en Van der Graaff laat Van Binsbergen het probleem van de zichtbaarheid, de aanwezigheid en de gesitueerdheid concreet door te verwijzen naar het eigen leven of op zijn minst naar de eigen naam. Met Van der Graaff heeft Van Binsbergen gemeen dat er de bundel voortdurend geprobeerd wordt te ontsnappen aan dat publieke zijn. In die passages herkennen we de destabilisering van het ik die in het werk van Mettes zo belangrijk was. Maar de wanhoop die steeds meer vat krijgt op het ik in de bundel laat ons ook zien dat er bij Van Binsbergen maar weinig mogelijkheden zijn om te ontsnappen aan de vervreemding die juist het gevolg is van de situering van het ik in de hedendaagse neoliberale samenleving. Het collectief dat misschien hoop zou kunnen bieden gaat gebukt onder hetzelfde kwade gesternte als het wanhopige ik dat centraal staat in de bundel.

'Mijn lichaam verandert in een gedicht over het kapitaal'. Het 'ik' bij Dominique de Groen

In 2017 publiceerde Dominique de Groen haar debuutbundel *Shop girl*. Het is een politiek zeer uitgesproken bundel. In zijn recensie over de bundel vraagt Alfred Schaffer zich af hoe deze bundel gelezen moet worden (Schaffer 2017). Als een pamflet of een traktaat? Moeten we de bundel zien als 'een bijsluiter bij het beroemde essay *Can the Subaltern Speak?* van Gayatri Chakravorty Spivak?': 'Nee, dit is poëzie, maar het zingen is het lyrisch ik duidelijk vergaan'. Later in zijn bespreking illustreert Schaffer dat door de stem in deze bundel te vergelijken met de mechanische stem uit het lied *Fitter, Happier* van de Britse band Radiohead. Schaffer wijst er op dat er in

deze bundel sprake is van een 'gedepersonaliseerd' spreken in een 'vervreemdende', 'ontregelende' en zelfs 'beschadigde' taal.

De bundel bestaat uit zeven afdelingen, waarvan zes een naam als titel hebben en de derde een teken. Die namen geven, net als een de titel van de bundel, een duidelijk beeld van wat er in deze bundel op het spel staat. De Groens poëzie gaat over het eenentwintigste-eeuwse economische systeem: 'Betaalzone', 'Supply Chain Management', 'Colour Management', 'Ghosts in the Shell' en 'Free Trade Zone'. De afdelingen bestaan soms uit een wat langer gedicht, en dan weer uit een reeks van enkele gedichten. In de eerste drie regels van 'Betaalzone', en daarmee ook van de bundel, introduceert De Groen direct het ik zoals het in deze bundel gestalte zal krijgen: 'Ik vind mijn lichaam terug / aan het einde van een supply chain / die non-stop in mij leegloopt' (7). Dit citaat illustreert dat De Groen nog veel explicieter dan Keizer, Van der Graaff en Van Binsbergen laat zien hoe het economisch systeem onderdeel is geworden van het lichaam van het ik: 'Je kan mij uit de betaalzone halen / maar je kan de betaalzone niet uit mij halen. / De winkelvloer kleeft aan mijn binnenkant/ absorbeert alles' (7). Met regels als deze benadrukt De Groen hoe het ik gesitueerd is een tijd- en plaatsgebonden economische situatie waaraan geen ontsnappen mogelijk is.

Het gedicht 'Supply Chain Management' laat het anonieme, mechanisme zien van de werking van ons economisch systeem: 'De supply chain manager weet / dat de supply chain een machine is / die gevuld wordt met een grijze massa / waaraan arbeid wordt toegevoegd / en waar grijze valuta uitkomen' (9). De lyrische stem heeft het over de supply chain als een 'transcontinentale worm' 'met een katoenplant aan het ene eind / en een klant aan het andere' (9). Het gedicht vervolgt met het geven van een beeld van de tentakels van die worm die zich 'een weg slijmen' (9).

Toch droomt deze ikfiguur van 'een wereld / buiten deze zone' (7). Het ik uit deze bundel sluit aan bij het expliciete ik van Keizer en Van Binsbergen, en het heeft ook het verlangen om te verdwijnen en om zich te destabiliseren. Net als bij Keizer en Van Binsbergen leidt dat tot een expliciete verwoording van de wanhopige en uitzichtloze positie waarin het ik zich bevindt. De Groen beschrijft die situatie op een indringende manier op het moment dat de destabilisering zich aan het ik voltrekt: 'Mijn lichaam verandert in een gedicht over het kapitaal / en ik hang vast in kleverige wolken // van elastaan / polyester / geëxpandeerd polystyreen' (7). Met die verwijzing naar dat kleverige plastic wordt ook een ander thema uit de bundel geïntroduceerd: de effecten van het kapitalisme op het klimaat.

In het gedicht 'Deconstructie' draait het om de 'microkosmos' die het raakpunt is 'van mijn huid / en mijn black collar uniform' (26). Omdat het economisch systeem zich via de kleding op de huid manifesteert, is het ontkleden de beste manier om aan het systeem te ontsnappen: 'Uit de klok stappen / is uit mijn broek stappen / mijn

hemd, mijn slipje’ (26). Om zich los te maken van het economische systeem, ontdoet het ik zich hier van haar kleren die ‘100% polyester’ zijn: ‘een plas olie, donker en unheimlich / een oeroude, intelligente entiteit / die me omsingelt // Ik ben alleen’ (26). In het vervolg van het gedicht laat de ik-figuur zien welke productiesporen het zwarte hemd met zich mee draagt: ‘trek het hemd uit elkaar, ontrafel het / tot mijn vingers bloeden’ (26). Terwijl het ik dat doet, raakt ze verstrikt ‘in een vloeibaar web / van onderaannemers, intermediairs’ (28). Het is een ontsnappingspoging die gedoemd is te mislukken: het gedicht laat zien dat het kapitalisme ons zo dicht op de huid zit dat er geen ontsnappen meer mogelijk is: ‘de voering van het kruis / kleeft aan mij / met slijm / en bloed / en 100% katoen’ (28). Zelfs het meest intieme en persoonlijke van het ik is direct, fysiek verbonden met het economische systeem.

In De Groens poëzie is het ik lichamelijk volledig overgeleverd aan de economische situatie. De ‘supply chain’ dringt de meest intieme zones binnen. ‘Ik voel de blik van de supply chain manager onder mijn lapjes textiel. / De flappen van de supply chain manager in mijn slipje’ (10). Aan het slot van dit gedicht identificeert de ik zich als de ‘shop girl’ uit de titel van de bundel. In die strofe addresseert De Groen het probleem dat ook in Van Binsbergens bundel zo belangrijk was: dat van de zichtbaarheid.

> Shop girl: de winkelvloer sleurde me uit mezelf
> en ik sta naakt
> onder het witte licht
> middenin een object
> heterogeen en onzichtbaar
> Maar solide. (10)

Dit citaat geeft een mooi beeld van hoe het probleem van het ik zich in het werk van De Groen manifesteert. Volledig overgegeven aan de supply chain, staat het ik aan het einde van dit gedicht naakt ‘onder het witte licht’: dat is een situatie waarin iemand volledig blootgegeven is aan zichtbaarheid (het ik is hier nog publieker dan het ik bij Van Binsbergen). Toch zien we ook bij De Groen het verlangen om te ontsnappen: het ik spreekt over zichzelf als ‘heterogeen en onzichtbaar’: in deze situatie van totale zichtbaarheid zou het ik dan direct ook gedestabiliseerd (heterogeen) en verdwenen (onzichtbaar) zijn.

Ook in de derde reeks uit de bundel zien we deze spanning: juist door de volledige aanwezigheid en het opgenomen worden in het economisch systeem, valt het ik uit elkaar, destabiliseert het: ‘Ik stuiter tussen zones’ (12), ‘Ik zie iets flikkeren / tussen de kleerhangers’ (12), ‘en ik ril in mijn black collar uniform’ (13). In deze reeks toont De Groen ons een individu dat vervreemd raakt van zichzelf: ‘mijn vingers in mijn slip steken // en niet mezelf voelen / maar een magere, verkrampte hand’ (14). De ik

ervaart haar lichaam als iets wat buiten haarzelf staat; ze wordt in de loop van de reeks opgenomen in het textiel en de vezels, die 'kleurloos', 'onaanraakbaar' en 'immuun' zijn voor geld, 'until they're not', zoals het gedicht eindigt (15). Maar steeds blijft het ik op zoek naar een mogelijkheid om te ontsnappen: 'Nu trek ik me terug uit de ruimtes / die ik koloniseer. // Mijn lichaam reflecteert alleen objecten' (17). In de laatste regels van het eerder geciteerde gedicht 'Deconstructie' zien we hetzelfde mechanisme.

> Naakt en uitgeput
> begraaf ik mijn slip
> in de warme bodem
> van een West-Afrikaans katoenveld
>
> trek ik alles uit mezelf
> ontvezel mijn ingewanden
>
> en blijf alleen achter
> een plasje bloed en slijm
>
> reflecteer alleen objecten
> neonlicht.
>
> Sijpel naar binnen in iedere vezel. (29)

De ik-figuur probeert zich te ontdoen van de dwang van het economische systeem dat zich manifesteert in de kleding op de huid. Het ik is hier expliciet bezig met een poging zichzelf te destabiliseren, zeg maar gerust, te vernietigen. Wat er hier van het ik overblijft, is niets meer dan 'bloed en slijm'. De onmogelijkheid van de ontsnapping manifesteert zich in de slotregel: het ik sijpelt 'naar binnen in iedere vezel'. Als dat de vezels zijn van het West-Afrikaans katoenveld, dan weet de lezer van deze bundel dat het ik uiteindelijk weer in de supply chain terecht zal komen. In de circulaire beweging die De Groen hier in dit gedicht aan ons presenteert, zitten de twee strategieën om het ik weer te geven allebei verweven. Uit de destabilisering, de vernietiging van het ik ontstaat als vanzelf weer het expliciete en gesitueerde subject. Daarmee presenteert deze bundel het ik – misschien nog wel meer dan Keizer, Van der Graaff en Van Binsbergen dat deden – als volkomen gevangen in een systeem waaruit geen ontsnappen mogelijk is.

Conclusie

In het werk van Jeroen Mettes wordt het probleem van het ik op de voorgrond geplaatst. In 'N30' wil Mettes het ik op twee manieren destabiliseren. In de eerste plaats wil hij het ik anonimiseren of laten verdwijnen door een tekst te maken die zo

zeer een collage is dat ze niet terug te brengen is tot een herkenbaar subject. Een andere techniek is er een waarin het ik juist zeer expliciet aanwezig is, maar in zo veel verschillende vormen dat het woord ik niet meer verwijst naar één referent. Met beide technieken laat Mettes de instabiele en kwetsbare positie van de mens in de eenentwintigste-eeuwse laatkapitalistische samenleving zien. De twee destabiliseringstechnieken kunnen tegelijkertijd ook gezien worden als pogingen om juist te ontsnappen aan de gesitueerdheid van het ik.

De twee strategieën die in het werk van Mettes samenkomen, heb ik in het bovenstaande gebruikt als een zoeklicht om te analyseren hoe vier dichters van een latere generatie omgaan met het probleem van het ik. De eerste conclusie die we uit deze zoektocht kunnen trekken, is dat deze dichters allevier heel expliciet schrijven over de politieke en economische situatie aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Ze presenteren hun ik-figuren dan ook als individuen die onderworpen zijn aan die situatie. Frank Keizer en Hannah van Binsbergen tonen in hun werk een coherent en gesitueerd ik (vaak worden de ik-figuren in hun bundels direct verbonden met de biografische gegevens van de auteur). Deze ikfiguren verwoorden vergelijkbare ervaringen – die we ook bij Van der Graaff en De Groen terugzien – van wanhoop, ontworteling en vervreemding. De inbedding in de laatkapitalistische economische situatie – die we bij De Groen het meest expliciet terugvinden – zorgt ervoor dat deze ikken zich gevangen voelen.

De vier dichters verschillen het meest in de mate waarin ze het ik in de poëzie aan die gesitueerdheid en die determinatie laten ontsnappen. Maarten van der Graaff is in zijn bundel heel duidelijk op zoek naar mogelijkheden om het ik te laten verdwijnen. Hij volgt daarmee een spoor dat Mettes in zijn poëzie had uitgezet. Dominique de Groen bevindt zich aan het andere uiterste. Hoewel de ik-figuren in haar gedichten ook op zoek zijn naar een ontsnapping aan het systeem (door verdwijnen, door zelfvernietiging), toont zij in haar bundel de onontkoombare circulaire beweging van de supply chain. In het werk van Keizer en Van Binsbergen wordt de wanhopige en onmachtige positie van het hedendaagse individu, ingekapseld als het is in het neoliberale economische systeem, steeds opnieuw expliciet geaddresseerd. Zij refereren beiden expliciet aan de gedachte dat collectiviteit, gemeenschap en een gedeeld politiek ideaal een uitweg zouden kunnen bieden uit deze uitzichtloze situatie, maar die uitweg wordt bij hen voortdurend met vraagtekens omringd en als zeer precair gepresenteerd.

Literatuur

Alkema 2017
O. Alkema, 'Waarneming, walging, waanzin. Mettese tegendraads gelezen', in: *nY*, 2017, 34, 47-58.

Van Binsbergen 2016
H. van Binsbergen, 'Het poëtariaat', in: *De Gids* 179, 2016, 5, geraadpleegd 3-6-2021 op https://www.de-gids.nl/artikelen/het-poetariaat.

Van Binsbergen 2017
H. van Binsbergen, *Kwaad gesternte*. Amsterdam, Atlas Contact, 2017

Buelens 2016
G. Buelens, 'De socialistische dichter'. In: Boven, E. van, en Verstraeten, P. (red.), *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief*. Hilversum 2016, 79-90.

Demeyer 2011
H. Demeyer, 'Testament van onze radicale werkelijkheid. "N30" van Jeroen Mettes', in: *Rekto:Verso*, zomer 2011-1, geraadpleegd 4-12-2020 op http://18.197.1.103/artikel/testament-van-onze-radicale-werkelijkheid-n30-van-jeroen-mettes.

De Groen 2017
D. De Groen, *SHOP GIRL®*. Gent, Het Balanseer, 2017.

De Groen 2019
D. De Groen, *Sticky Drama*. Gent, Het Balanseer, 2019.

Van der Graaff 2013
M. van der Graaff, *Vluchtautogedichten*. Amsterdam, Atlas Contact 2013.

Van der Graaff 2015
M. van der Graaff, 'Druk op de huid,' geraadpleegd 4-12-2020 op http://www.maartenvandergraaff.nl/druk-op-huid/.

Van der Graaff 2017.
M. van der Graaff, *Dood werk*. Amsterdam, Atlas Contact, 2017.

Van der Graaff 2020
M. van der Graaff, *Nederland in stukken*. Amsterdam, Pluim, 2020.

Joosten 2016
J. Joosten, '"Ik ben er! Ik ben er! Ik ben er!" Maarten van der Graaff, het ik en het contra-engagement', in: J. Dera, S. Posman, en K. van der Starre, (red.), *Dichters van het nieuwe millennium*. Nijmegen, Vantilt 2016, 284-285.

Keizer 2012
F. Keizer, *Dear wereld, fuck off, ik ga golfen*. Amsterdam, Stanza, 2012.

Keizer 2016
F. Keizer, *Onder normale omstandigheden*. Antwerpen, Polis 2016.

Keizer 2019
F. Keizer, *Lief slecht ding*, Antwerpen, Polis 2016.

Mettes 2011a
J. Mettes, *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek.* Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Mettes 2011b
J. Mettes, *N30+. Nieuwe zinnen*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011.

Ten Napel 2016
R. ten Napel,’Wat is dat “ik” dat in mij doet?’ – Het probleem van het ‘ik’ in engagement’, in: *Klecks*, 25-9-2016, geraadpleegd 4-12-2020 op https://klecks.nl/2016/09/25/wat-is-dat-ik-dat-in-mij-doet-het-probleem-van-het-ik-in-engagement/.

Nguyễn 2018
T.M. Nguyễn, ‘Aantekeningen voor N30x31 // I.M. Jeroen Mettes’, op: *nY-web*, 2-1-2018, geraadpleegd 4-12-2020 op http://www.ny-web.be/untimely-meditations/aantekeningen-voor-n30x31-im-jeroen-mettes.html.

Schaffer 2017
A. Schaffer, ‘Kots de markt uit!’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12-12-2017, geraadpleegd op 4-6-2021 op https://www.groene.nl/artikel/kots-de-markt-uit.

Verduin 2016
L. Verduin, ‘Leven in eenendertigvoud. Een spoor’, in: *n30.nl*, 16-12-2016, geraadpleegd op 3-6-2021 op https://n30.nl/blog/leven-in-eenendertigvoud-een-spoor/.

Verduin 2017
L. Verduin, ‘Logboek van gebroken maskers: *Kwaad gesternte* van Hannah van Binsbergen’, in: *De Reactor*, 7-2-2017, geraadpleegd 4-12-2020 op https://www.dereactor.org/teksten/logboek-van-gebroken-maskers.

Noten

1. Dat Keizer en Van der Graaff zich willen verhouden tot het werk van Mettes, moge blijken uit het citaat waarmee het artikel begint. In het essay ‘Het poëtariaat’ (2016) heeft Van Binsbergen het expliciet over ‘de dichters door wier werk Mettes’ spook waart’. Daaronder schaart ze zichzelf maar ook ‘mijn vrienden en leermeesters’. Ze beschrijft die als ‘kapitalismecritici die zichzelf zien deelnemen aan het systeem dat ze haten, dat hen kapotmaakt, maar ook de bijzondere omstandigheden produceert waaronder zij hun poëzie schrijven, waardoor ze ervan afhankelijk zijn, wat ze ook haten’. Dat ook De Groen gerekend zou kunnen worden tot ‘de dichters door wier werk Mettes’ spook waart’, mag onder meer blijken uit het feit dat zij tijdens de Perdu-avond over ‘N30’ in 2016 een op Mettes’ werk geïnspireerde videocollage presenteerde (zie: Verduin 2016).
2. Zie ook de bijdrage van Schoof & Verduin in deze bundel.

Medewerkers

Tommy van Avermaete is redacteur van *Terras.* Hij publiceerde essays en kritieken in *Tijdschrift Filter*, *de Theaterkrant, Tijdschrift voor Slavische literatuur*, *Deus Ex Machina*, en andere tijdschriften. In 2019 stelde hij samen met Yi Fong Au *Door de schaduwen bestormd* samen, over de controverse rond Luceberts oorlogsjaren. Samen met Fyke Goorden werkt hij aan een biografie van Jacq Vogelaar.

Sander Bax werkt als universitair hoofddocent Literatuurwetenschap, Cultuurgeschiedenis en Vakdidactiek Nederlands en als vice-decaan onderwijs bij Tilburg School of Humanities and Digital Sciences. Hij is lid van het Meesterschapsteam Nederlands. Hij publiceerde *De taak van de schrijver* (2007), *De Mulisch Mythe (*2015*)* en *De Literatuur Draait Door (*2019*).* Momenteel werkt hij aan een monografie over het literaire schrijverschap in de twintigste eeuw, de biografie van schrijver Bernlef en aan onderzoek naar didactiek voor (historisch) literatuuronderwijs.

Sophie van den Bergh is literatuurwetenschapper, redacteur en onderzoeker. Ze is PhD-student bij de afdeling Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent. Daar onderzoekt ze de geschiedenis en ontwikkeling van herdenkingstheater in Nederland sinds de Tweede Wereldoorlog.

Siebe Bluijs werkt als postdoctoraal onderzoeker aan Tilburg University op een PDI-SSH-project over 'digitale literatuur' – literaire werken die gebruikmaken van de mogelijkheden van digitale media. In 2020 promoveerde hij aan de Universiteit Gent op een proefschrift over het literaire hoorspel in de Lage Landen (1960-2000). Zijn interesses gaan vooral uit naar de relatie tussen literatuur en andere media, narratologie en experimentele literatuur. Met Lars Bernaerts publiceerde hij de artikelenbundel *Luisterrijk der letteren. Hoorspelen en literatuur in Nederland en Vlaanderen* (SEL-reeks 13).

Hans Demeyer is als Assistant Professor of Dutch & Comparative Literature verbonden aan University College London en is redacteur van het literaire tijdschrift *nY.* Hij schreef een PhD over lichamelijkheid en affect in het Nederlandstalige proza van de jaren zestig, doet onderzoek naar naoorlogse en hedendaagse literatuur, en publiceerde samen met Sven Vitse de studie *Affectieve crisis, literair herstel: De romans van de millennialgeneratie* (2021) en de artikelenbundel *Woekering en Weigering: Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar* (2018).

Jeroen Dera is universitair docent Nederlandse letterkunde aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Zijn onderzoek, onder andere gefinancierd door een NWO-Veni-

beurs en een NRO-subsidie, handelt voornamelijk over het Nederlandse literatuuronderwijs. Daarnaast schrijft hij regelmatig over Nederlandstalige poëzie. Zijn laatste boek, *Poëzie als alternatief*, verscheen in 2021.

Ewoud Goethals studeerde Taal- en Letterkunde Nederlands-Engels, Literatuurwetenschappen en Digital Humanities. Hij werkte een tijd als catalograaf bij het wettelijk depot van de Koninklijke Bibliotheek van België (KBR). Momenteel is hij als doctoraatstudent bij de KU Leuven verbonden aan de vakgroep Vertaling en Interculturele Transfer. Zijn onderzoek maakt deel uit van BELTRANS, een project van KU Leuven, UCLouvain en KBR over intra-Belgische literaire vertalingen sinds 1970, waarbij hij romans en jeugdliteratuur voor zijn rekening neemt. Daarnaast schrijft hij literaire kritiek voor *De Reactor*, en heeft hij een grote belangstelling voor experimentele literatuur.

Fyke Goorden is redacteur van *Terras* en werkt samen met Tommy van Avermaete aan een biografie van Jacq Vogelaar.

Andries Hiskes is als promovendus verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society. Hij werkt aan een proefschrift over de relatie tussen affectieve reacties op handicaps en de wijze waarop dit wordt uitgebeeld in moderne literatuur en kunst. Daarnaast is hij als docent en onderzoeker verbonden aan de opleiding tot verpleegkundige aan de Haagse Hogeschool, waar hij lesgeeft in narrative medicine, participatieve gezondheidszorg, en disability studies.

Bram Ieven is als docent en onderzoeker verbonden aan het Leiden University Centre for Arts in Society. Hij onderzoekt de interactie tussen kunst, politiek en de publieke ruimte. Met Sander Bax en Pascal Gielen redigeerde hij *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere* (2016), met Eliza Steinbock en Marijke de Valck redigeerde hij *Art and Activism in the Age of Systemic Crisis* (2020). Samen met enkele collega's voert hij een NWO-onderzoeksproject uit naar de relatie tussen spel, cultuur en politiek in het tijdperk van sociale media.

Frans-Willem Korsten is bijzonder hoogleraar 'Literatuur en samenleving' aan de Erasmus School of Philosophy en verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society. Hij publiceerde over barokke theatraliteit en soevereiniteit, met laatstelijk *A Dutch Republican Baroque* (2017), en was medebezorger van een Engelstalig standaardwerk over Vondel. In het laatste decennium richt hij zich op het veld van 'literature and law', wat resulteerde in een studie waarin kunst en literatuur worden bezien als bemiddelaars voor rechtsproblemen of onopgeloste kwesties van rechtvaardigheid, getiteld *Art as an Interface of Law and Justice: Affirmation, Disturbance, Disruption* (2021).

Sarah Posman promoveerde in 2010 aan de Universiteit Gent. Ze publiceert essays en recensies, en maakt af en toe een vertaling. In 2022 verschijnt haar boek *Vital Stein: Gertrude Stein, Modernism and Life*. Ze werkt als leerkracht in Gent.

Aafje de Roest is neerlandica en letterkundige. Haar door NWO gefinancierde promotieonderzoek richt zich op de culturele identiteitsconstructies van Nederlandse jongeren in hedendaagse Nederlandse hiphop. In het kader van haar promotieonderzoek verschijnt zij regelmatig in de media (*De Groene Amsterdammer*, *RTL Nieuws*, *VPRO Dorst*) en nam ze deel aan een campagne van hiphoplabel Top Notch en sportlabel Adidas over sociale impact onder jongeren.

Aukje van Rooden is universitair docent Filosofie van kunst en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. In haar werk richt ze zich op het raakvlak tussen filosofie, literatuur en samenleving, met een speciale belangstelling voor de sociale relevantie van literatuur. Van Rooden is de auteur van onder meer *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma* (2015), dat in 2020 in het Engels verscheen. Ze is tevens vertaler en uitgever van onder meer werk van Maurice Blanchot, Jacques Rancière en Jean-Luc Nancy.

Johan Sonnenschein doceert moderne Nederlandse literatuur aan de Universiteit Utrecht. In boekvorm publiceerde hij *Een glorieus ding. 'Een dag in 't jaar' van Herman Gorter* (2014) en *Hildo Krop. Faunen* (2017, i.s.m. Loek van Vlerken). Hij is coredacteur van *Barricadepoëzie. Lyrisch activisme sinds 1848* (2021) en werkt aan *Neologie. Nieuwe poëzie in Nederland 1800-1900-2000.*

Kim Schoof werkt aan een proefschrift over hedendaagse autobiografische literatuur aan de Open Universiteit. Ze is redacteur bij *De Nederlandse Boekengids* en schrijft recensies en artikelen voor onder meer *Het Parool.*

Lieselot De Taeye werkt sinds 2019 als postdoctoraal onderzoeker aan de UGent. Ze is geïnteresseerd in literair protest, magisch realisme, postkoloniale literatuur en alles wat met de roman te maken heeft. Haar essays werden gepubliceerd in *nY*, *Ons erfdeel* en *De Reactor.*

Lodewijk Verduin studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam. Essays en kritieken van zijn hand verschenen onder meer in *De Groene Amsterdammer, De Gids*, *Hollands Maandblad*, *de lage landen*, *de Nederlandse Boekengids* en op *De Reactor*. Daarnaast is hij redacteur van *Tirade*. In september 2021 verscheen zijn eerste boek: *Eenzaamheid in eindeloos meervoud*, een monografie over het oeuvre van Jeroen Brouwers.

Index

A

Adorno, Theodor 82, 112-113, 117, 121, 151, 205, 215, 248
Adrichem, Arnoud van 33, 39, 91
Agamben, Giorgio 60
Alkema, Obe 33, 152
Alphen, Ernst van 113
Amstel, Anne van 26, 32
Andrews, Bruce 162, 222
Aner, Tom 39
Arendt, Hannah 114-115
Aristoteles 11, 99-100, 106
Armando 151, 156
Armstrong, Isobel 180, 183-184, 193
Avermaete, Tommy van 15

B

Bach, Johann Sebastian 205
Bachtin, Michail 24
Backstreet Boys 137
Bacon, Francis 87
Badiou, Alain 249
Balkt, Herman Hendrik ter 156
Balzac, Honoré de 51
Barnas, Maria 203, 246
Barthes, Roland 15, 59-60, 70, 202, 205, 230, 246, 250
Basilius van Caesarea 60
Bastelaere, Dirk van 91, 142, 216, 249
Bax, Sander 15-16, 197, 202
Belleman, Bas 23-24, 39, 124, 129
Benjamin, Walter 47-48, 52, 54, 198
Berg, Arie van den 31, 33
Bergh, Sophie van den 11-12
Bergson, Henri 96, 99-100, 107
Bernlef, J. 246
Bernstein, Charles 72, 162
Berrigan, Ted 131, 145
Beurskens, Huub 3-4
Binsbergen, Hannah van 5, 7, 16, 33, 245-246, 257-263, 265
Blaauwendraad, Catharina 24, 39
Blanchot, Maurice 15, 215, 228, 230-231, 240, 246
Blondeau, Thomas 25-26, 30, 39
Bloom, Harold 70-71
Bluijs, Siebe 12, 33, 131-132, 157
Bodegom, Fiep van 215
Böhl, Herman de Liagre 76-77, 81
Bök, Christian 124, 133
Boone, Bruce 205
Borowski, Tadeusz 112
Bouwers, Lenze 32
Boyne, John 121
Brandsteder, Ron 205
Braun, Bart 39
Brecht, Bertolt 61-62, 91
Breton, André 139
Breukers, Chrétien 23, 26-27, 39
Broers, Frans 209
Brouwers, Jeroen 209-210
Buehler, Maurice 39
Buelens, Geert 29, 112, 121
Bürger, Peter 95

C

Cage, John 159
Castro, Fidel 205
Cavarero, Adriana 180, 190-192
Celan, Paul 82, 112, 119, 201
Cézanne, Paul 87
Chabot, Bart 32
Chan, Jacky 205
Chomsky, Noam 150
Clinge Doorenbos, Jenne 77
Coleridge, Samuel Taylor 42, 47
Cornets de Groot, Rutger H. 23-24, 39
Cox, Eva 39
Creeley, Robert 230-231

Culler, Jonathan 77
Cvetkovic, Ann 211

D

Dante Alighieri 80-81
Darwin, Charles 84
Deckwitz, Ellen 31
Deleuze, Gilles 6, 14, 18, 30, 41, 53, 67, 73, 86-87, 92, 98, 103, 127, 157, 205, 212-214, 217-219, 221, 226
DeLillo, Don 248
Demeyer, Hans 15, 30-31
Den Haag Connection 125, 129-130, 137
Dera, Jeroen 8
Derrida, Jacques 201, 205, 223
Dessing, Maarten 39
Develing, Enno 145
Deyssel, Lodewijk van 86-87
Dickinson, Emily 27
Döblin, Alfred 145
Doesburg, Theo van 166
Domsch, Sebastian 24
Dooren, Frans van 91
Dos Passos, John 145
Duijn, Roel van 150
Duinker, Arjen 165, 228
Dunst, Kirsten 117-118

E

Eisler, Hanns 61
Ekkers, Remco 39
Eliot, Thomas Stearns 71
Engels, Friedrich 78
Epstein, Andrew 163, 167
Esser, Gerard 150

F

Feith, Rhijnvis 81
Ferwerda, Rein 106
Fichte, Johann Gottlieb 42
Fisher, Mark 213, 226
Flaubert, Gustav 51
Forman, Murray 126
Fortuin, Arjen 24-25, 29-30
Foucault, Michel 51
Frank, Anne 109, 117
Franssen, Gaston 29-30

G

Gerbrandy, Piet 30-32
Gerrewey, Christophe Van 234, 237
Gerven Oei, Vincent W.J. van 32
Gezelle, Guido 54
Gogh, Ruben van 23, 25, 39
Goorden, Fyke 15
Gorter, Herman 7, 9, 69-70, 72, 74-87, 91-92, 140, 258
Goudeseune, Koenraad 26
Graaff, Maarten van der 8, 16, 33-34, 245-246, 252-260, 262-263, 265
Gregg, Melissa 180-181, 183
Groen, Dominique De 5, 7, 13, 16, 245-246, 259-263, 265
Groot, Peter de 39
Guattari, Félix 6, 18, 30, 41, 53, 63, 67, 103, 157, 212-214, 217-219, 221, 226
Guevara, Che 205, 210
Gullit, Ruud 205

H

Halbertsma, Joost Hiddes 54-55, 66
Harmens, Erik Jan 25
Hart, Kees 't 30, 35, 91
Hartley, George 164, 175
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 51, 205
Heine, Heinrich 69
Hemel, Ernst van den 67
Hiddema, Theo 91
Hiskes, Andries 14-15
Hitler, Adolf 11, 109, 117, 121, 205, 210
Hof, Ton van 't 23, 39

Hölderlin, Friedrich 9, 41, 47, 51-52, 230-231
Hoorne, Philip 27
Horsman, Yasco 24, 39
Humboldt, Wilhelm von 66
Hüsgen, Lucas 33, 39, 222

I

Ieven, Bram 24, 33, 39, 91, 131-132, 157
Immortal Technique 128-129

J

Jakobson, Roman 165
Jameson, Fredric 57, 111-112
Jaring, Cor 150
Joggert, K.P. 39
Joosten, Jos 25, 39
Joostens, Piet 5, 25, 32

K

Kamp, Willem 39
Kant, Immanuel 42
Keizer, Frank 5, 7, 13, 16, 91, 245-246, 248-253, 255-260, 262-263, 265
Kelly, R. 137
Kesel, Marc De 113-114
Khatib, Sami 54
Korsten, Frans-Willem 5, 9, 23-24, 28, 39
Kralingen, Martin van 23, 40
Kregting, Marc 30, 91
Kripke, Saul 204-205
Kristeva, Julia 70
Kundera, Milan 115

L

Lacan, Jacques 30, 111
Laclau, Ernesto 223
Lacoue-Labarthe, Philippe 41, 45, 47
Lampe, Astrid 5
Lautréamont, Comte de 237
Leck, Bart van der 92
Lenin, Vladimir Iljitsj 75-76
Lennep, Jacob van 69
Lerner, Ben 14
Levinas, Emmanuel 226
Levine, Caroline 188-189
Lévi-Strauss, Claude 111
Lewis, Wyndham 107
Libera, Zbigniew 113
Lindner, Erik 25
Lucebert 83, 91, 156, 239
Lyotard, Jean-François 71

M

Maerlant, Jacob van 54
Malcolm X 63
Mallarmé, Stéphane 102
Man, Paul de 198-202, 205
Mannheim, Karl 98-99, 104
Mao Zedong 75
Marinetti, Filippo Tommaso 171
Marissing, Lidy van 12, 72, 140, 148-149
Marshall, P. David 23
Marx, Karl 30, 54, 69, 78, 249-250
Massumi, Brian 54
McGann, Jerome 72, 161, 175
Menkveld, Erik 31
Merleau-Ponty, Maurice 51
Mertens, Anthony 197, 209
Mettes, Piet 25, 28
Michaelis, Hanny 91
Michel, K. 66
Michelangelo Buonarroti 80
Miller, William Ian 226
Mondriaan, Piet 92, 205
Mr. Lif 128
Multatuli 237

N

Nancy, Jean-Luc 41, 45
Negri, Antonio 30, 212

Ngai, Sianne 226
Nixon, Richard 150, 204-205
Noordervliet, Nelleke 114-115
North, Michael 79, 84
Novalis 9, 41, 45, 47

O

O'Hara, Frank 205
Olsen, Charles 10
Oosterhoff, Tonnus 5, 15, 21, 33-34, 202, 227-228, 232-235, 237-240, 243
Osdorp Posse 137
Osterholt, Wouter 67

P

Palladius van Galatea 59
Pannekoek, Anton 75
Papenhove, Fred 40
Papoose 124-125, 128-129, 133-134, 138
Paulus 63
Paz, Octavio 7-8, 41, 51, 53-54, 57, 63, 66-67, 102
Peeters, Rob 40
Pels, Frank 107
Perelman, Bob 164
Perloff, Marjorie 71, 149, 161, 175, 210
Picasso, Pablo 139, 205
Pieters, Bertus 40
Polet, Sybren 7, 11-12, 140, 147-150, 152-154, 156
Pollock, Jackson 234
Posman, Sarah 11
Pound, Ezra 10, 44, 69, 71, 77-82, 205
Public Enemy 129

R

Radiohead 259
Ratelband, Emile 203
Reugebrink, Marc 24, 40, 228-229
Reznikoff, Charles 112
Rilke, Rainer Maria 205
Robberechts, Daniël 145
Roder, Jan de 24, 40
Roelens, Xavier 24, 40
Roest, Aafje de 12
Roland Holst, Adrianus 69
Roode, Alexis de 40
Rooden, Aukje van 8-9
Rose, Tricia 126
Rouweler, Hannie 40
Rovers, Daniël 5, 26-27, 30, 32, 56, 202, 221
Rutte, Mark 249

S

Sachs, Nelly 112
Sade, Markies de 196
Salinger, Jerome David 33
Sartre, Jean-Paul 229-230
Schaffer, Alfred 91, 259
Scheer, Cis 28
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 47, 51
Schierbeek, Bert 11-12, 143-144, 147, 150, 152, 156-157
Schiferli, Victor 28-29, 35
Schlegel, Friedrich 9, 41, 43-46, 48-49, 51-52
Schoenvuur, Arne 40
Schönberg, Arnold 112
Schoof, Kim 15, 265
Schoorl, John 28
Sedgwick, Eve Kosofsky 215
Seigworth, Gregory J. 180-181, 183
Shakespeare, William 138
Shakira 205
Silliman, Ron 7, 10, 40, 71, 140, 159-169, 171-173, 175, 210
Siltanen, Elena 161
Slangen, Ivo 40
Sleutelaar, Hans 71, 141
Sonnenschein, Johan 9, 146, 149, 156, 164, 169, 221
Spears, Britney 137

Speelman, Tabitha 33
Spielberg, Steven 121
Spivak, Gayatri Chakravorty 259
Stalin, Jozef 205, 210
Starre, Kila van der 67
Steegmans, Richard 40
Stein, Gertrude 7, 11, 69, 95-105, 140
Stene-Johansen, Knut 59
Stewart, Kathleen 226
Storm, Arie 35
Straeten, Bart Van der 29
Stroumsa, Guy 60
Strycker, Carl De 72, 74, 79, 81
Swedenburg, Ted 128

T

Taeye, Lieselot De 12
Tarde, Gabriel 214
Thomése, Pieter Frans 21-22, 29, 35, 227-228, 235, 237-240
Timberlake, Justin 137
Tönnies, Ferdinand 58
Troost, Erwin 40

U

Usher 137

V

Vaandrager, Cornelis Bastiaan 71, 141, 145, 147, 156
Vaessens, Thomas 24
Vandenbroucke, Johan 25-26
Vegt, Han van der 40
Vekemans, Herlinda 23-24, 40
Verdaasdonk, Hugo 35
Verduin, Lodewijk 15, 21-22, 29, 257, 265
Verhoeven, Cornelis 83
Villoro, Luis 63, 67
Vitse, Sven 30-31, 209-210
Vlerken, Peter van 28
Vlierberghe, Arno Van 5
Vogelaar, Jacq Firmin 7, 15, 21, 72, 140, 147, 152-154, 195-202, 206-207, 209, 238
Vondel, Joost van den 69
Vries, Abe de 40
Vriezen, Samuel 4, 23-24, 26-27, 30, 32, 34, 40, 56, 70, 91, 132, 141-142, 146, 159-160, 164-168, 202, 212, 219

W

Wang, Lulu 205
Wasser, Audrey 70, 73-74, 96
Watkin, William 164
Weber, Max 64
Weijts, Christiaan 40
Weill, Kurt 139
Wellman, Barry 23
White, Gillian 13
Winkler, Marieke 67
Witsen, Anna 81

Y

Ydema, Wouter 24, 40

Z

Zappa, Frank 150
Zevenbergen, Harry 40
Zola, Émile 87
Zukofsky, Louis 10
Zwart, Hub 91

Studies over experimentele literatuur

Hoofdredactie: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

1 *Jan Walravens en het experiment*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

2 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Carl de Strycker en Bart Vervaeck

3 *Paul de Wispelaere, de moderne roman*
Onder redactie van Bart Vervaeck

4 *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Bart Vervaeck

5 *Ivo Michiels intermediaal*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

6 *De ruimte van Roggeman*
Onder redactie van Hans Demeyer, Carl de Strycker en Sven Vitse

7 *Gils in zijn experiment*
Onder redactie van Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen en Els van Damme

8 *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

9 *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier

10 *Legendes van de literatuur. Schrijvers, kunstencentra en het artistieke experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Tom Van Imschoot en Bart Van der Straeten, Lars Bernaerts en Hans Vandevoorde

11 *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*
Onder redactie van Hans Demeyer en Sven Vitse

12 *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*
Onder redactie van Karen Van Hove en Bart Vervaeck

13 *Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Siebe Bluijs

14 *Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen*
Onder redactie van Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye

15 *Literatuur van zijn en schijn. Nieuwe perspectieven op het werk van Walter van den Broeck*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Ellen Beyaert

16 *Vluchtlijnen van de poëzie. Over het werk van Jeroen Mettes*
Onder redactie van Siebe Bluijs en Bram Ieven

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw tot op vandaag. Het wil onderzoek stimuleren en verrichten naar literatuur die afwijkt van de gangbare conventies en op zoek gaat naar formele vernieuwing. In de SEL-reeks verschijnen boekpublicaties van het centrum.

STUDIECENTRUM
EXPERIMENTELE
LITERATUUR